# حديث الشهر

## مائة عام على ميلاد تشيخوف

فى التاسع والعشرين من الشهر الماضى ، احتفل العالم كله بذكرى مرور مائة عام على ميلاد الكاتب الروسى الكبير « أنطون بافلوفيتش تشيخوف » .

وليس أبلغ فى الدلالة على عظمة الكاتب مما يقوله فيه كتّاب كبار مثله — كتّاب من أمثال «توماس مان» الألمانى و « كوموجو » الصينى ، و « برنارد شو » الأيرلندى ، وغيرهم من الأعلام .

قال «توماس مان» فى مقال له عن «تشيخوف» الإنسان والفنان : إن تشيخوف قد ارتفع بالقصة القصيرة إلى مرتبة الملاحم ، وجعل منها فناً يطاول أعلى أبراج الرواية . ثم اعتذر من عدم تقديره السابق للقصة القصيرة كفن قائلا : كان على أن أعيَ حقيقة بعينها، تلك أن العبقرية تستطيع أن تجد لها مكاناً فى أدق الأوعية ، ثم تنظر من هناك إلى الحياة كلها ، فى تمامها وشمولها ، فتحيط بها كل الإحاطة ، بفضل الإيجاز والضغط . ولكنى لم أدرك هذه الحقيقة حتى ازدادت معرفتى بفن « تشيخوف » .

واطّلع « برنارد شو » على روائع ما كتبه « أنطون بافلوفيتش » للمسرح ؛ فنظر إلى أعماله هو نظرة ملؤها الحسرة ، وقال : كلما قرأت أعمال السيد الروسى ، انتابتنى رغبة فى أن ألقى بمسرحياتى إلى النار !

أما الكاتب الصينى المعاصر «كوموجو» فيضع يده على ركيزة أساسية فى فن « تشيخوف » حينما يقول: إنه لم يكتب شعراً ، ومع ذلك فهو شاعر أصيل ، إن قصصه ومسرحياته تنبض بروح الشعر .

وفى انجلترا ، قرأت القصاصة المعروفة «كاترين مانسفيلد» قصص « تشيخوف » ، فسارت على نهجها . وكانت « مسز كونستانس جارنيت » ، المترجمة الشهيرة من الروسية ، قد أخرجت للقارئ الإنجليزى ثلاثة عشر مجلداً من أعمال « تشيخوف » ، فأثرت بهذا تأثيراً كبيراً فى الأدب الإنجليزى ، ويصف « سومرست موم » هذا الأثر بقوله : إنه قدم الأدب الروسى للإنجليز ، وخاصة أدب « تشيخوف » بالذات . ولقد غيّرت قصص هذا الكاتب ، إلى حد كبير ، نظرتنا لفن كتابة القصة ، وتذوقها ، وجعلت الكتاب يعرضون عن القصة المحكمة الصنع ، إلى قصص « تشيخوف » المتحررة من قيود الصنعة الملزمة .

وإذا عبرنا المحيط إلى أمريكا وجدنا الكاتب المسرحى المعروف « آرثر ميللر » يثنى على فن «تشيخوف» ، ويقرنه فى اتزانه وروح التآلف التى تشيع فيه ، بفن « شكسبير » . ثم يشجب « ميللر » الأسطورة التى تقول: إن مسرحيات الكاتب الروسى تعد مراثى مغرقة فى العواطف لمجتمع يسرع إلى فناء . إنه يرى فى المسرحيات أعمالا فنية تنقد مجتمعها نقداً شديداً ، وتتخذ منه موقفاً واضحاً ، يشير إلى المستقبل .

ويرى النقاد الأمريكيون أن « تشيخوف » قد كان الرائد المسرحى لرهط من كتابهم المرموقين ، بينهم عميد الدراما الأمريكية إيوجين أونيل ثم « وليام ساروبان » ، و « تينيسى ويليمز » ، و « كليفورد أوديتس » .

ويطول بنا الحديث لو مضينا فى استعراض آراء

الكبار فى فن «تشيخوف» . غير أن رأياً واحداً بالذات فى هذا الفن ، لا ينبغى أن يفوتنا ذكره ، لأنه يوضح العلاقة الحيوية الفعالة — على الصعيدين الفكرى والفنى معاً — بين الفنان ومجتمعه . إنه رأى «توماس مان» فى تطور الرابطة بين فن تشيخوف وبين نظرته إلى المجتمع . إن الكاتب الألمانى الكبير يقرر فى صراحة أن المعرفة المتزايدة التى يبديها «تشيخوف» ، بأسرار الكتابة قد سارت جنباً إلى جنب مع تطور نظرته إلى المجتمع الذى يعيش فيه . فكلما ازداد «تشيخوف» وعياً بطبيعة القوى التى كانت تتعامل على مجتمعه ، ازدادت حساسيته ، وحدّة تمييزه بين قوى الماضى المسرعة إلى الذبول ، وقوى الحاضر التى تقف بشيراً بالمستقبل .

لقد كتب «تشيخوف» أروع أعماله حينما تكامل إحساسه بمجتمعه ، وبالدور الذى ينبغى له أن يلعبه فى هذا المجتمع . وهكذا نجد المسرحيات الأربع ، وخاصة الأخيرتين منها — «الشقيقات الثلاث» ، و«بستان الكرز» تشير إلى المستقبل الزاهر الكبير الذى ينتظر الإنسانية كلها ، متى خلصت نفسها من أدران الماضى وشوائب الحاضر ، وسارت قدماً إلى عالم؛ الناس فيه كالآلهة ، من فرط النقاء والجمال .

إلى هذه الرسالة الفكرية التى تساند التطور ، يشير «سومرستموم» حين يقول ان من يقرأ قصص «تشيخوف» يخرج منها بانطباع قوى هو أن الفقر ، والهم ، ووحشية الحياة التى يعكسها الكاتب كان لا مفر من أن تخرج منها ثورة قوية عاتية ، تحاول أن تقضى على الظلم الذى يعانيه المساكين ، وتنتصف لهم من راحة البال المفرطة ، التى هى من نصيب الأغنياء .

وهكذا يجمع الكل على عظمة «أنطون تشيخوف» ، وتقدر الإنسانية أخيراً كاتباً مات من ست وخمسين سنة ، فلم يسر فى جنازته إلا قلة من الناس !

## ناقد أمريكى يسأل : ماذا أصاب المسرح ؟

قرأت مقالا حافلا بالأفكار ، مليئاً بعوامل التحدّى ، كتبه الناقد والكاتب المسرحى الأمريكى «وولتر كير» ، وجعل عنوانه : «ماذا أصاب المسرح ؟»

والمقال هو الحلقة العشرون فى سلسلة مقالات كبرى لأعلام المفكرين والكتاب فى قرننا العشرين هذا ، تنشرها مجلة «ساترداى إيفننج بوست» تحت عنوان «مغامرات فى عالم الفكر» ، وتأمل «المجلة» أن تنشر ترجمات لها ابتداء من العدد المقبل .

يقول «وولتر كير» فى مقاله إن المسرح قد أصابه ضرر كبير فى عصرنا الحديث ، فأصبح شيئاً بارداً مهذباً ، لا يثير خلافاً ، ولا يخلق جدلا . وقصارى ما تستطيع المسرحية المعاصرة اليوم أن تفعله بنا هو أن تدفعنا إلى التصفيق المهذب الرصين . فاذا ما بدا لنا أن نعترض على شئ جاء فيها ، عبّرنا عن اعتراضنا فى صوت خفيض — فى ردهات المسرح ، وليس فى قاعة التمثيل !

أما أيام النزاع العنيف حول المسرح والمسرحيات فقد انقضت ، مأسوفاً عليها . فى القرن الماضى قتل فى نيويورك واحد وثلاثون ، وجرح مئتان من الناس ، فى عراك نشب بين المتفرجين حول إحدى المسرحيات . وفى القرن الثامن عشر كان رواد المسرح فى إنجلترا يظهرون سخطهم على المسرحيات باقتلاع زينة المسرح من الجدران ، وبتحطيم المقاعد ، وبإكراه الممثلين على أن يركعوا أمامهم طالبين الصفح عما بدا منهم من تقصير . فأين نحن من كل هذا ؟

إن مسرح اليوم يفتقد تلك الرابطة الحية الحيوية بين العرض المسرحى وبين النظارة ؛ تلك الرابطة التى تميز المسرح عن غيره من الفنون ، والتى تجعل العرض المسرحى الناجح يبعث فى نفوسنا شرارة كهربائية مقدسة لا نلبث نحن أن نردّها إليه ، فإذا المسرحية وإذا النظارة ،

على التوالى ، موثر ومتأثر ، وإذا بوحدة عضوية ثمينة تنشأ بين المؤلف والممثل والمتفرج ، يصل فيها الفن المسرحى إلى أسمى درجاته — إلى الذروة التى يفنى فيها الجزء فى الكل ، على نحو ما يجد المتصوفون !

وعند « وولتر كير » أن السبب الرئيسى، فى انفصام هذه الصلة الحيوية بين المسرح والمتفرج، يرجع إلى طغيان الروح العلمية على الفنون عموماً ، وبينها الفن المسرحى . كانت الفنون قبل النهضة العلمية الحديثة ، تعيش على الإلهام ، أو العلم التلقائى ، وليس على العلم التجريبى اليقينى الذى تدعو إليه العلوم ، وترى فيه الوسيلة الوحيدة للمعرفة . فلما انتصر العلم اليقينى ، وأتى — فى مجال العلوم التطبيقية خاصة — بنتائج واضحة القيمة ، انهارت أعصاب الفنانين والشعراء ، فمنهم من انعزل مرتداً إلى نفسه ، ومنهم — وكان بين هؤلاء فنانو المسرح — من آثر العافية ، فانضم إلى معسكر « الأعداء » ، وأصبح ينهج نهجهم ، فى الاهتمام بالرجل العادى ، والتجربة العادية ، والموضوعات المفيدة ، والقصص الموضوعية إلى آخر شعارات المدرسة الواقعية .

والناقد الأمريكى يعترض على هذه الشعارات على أساس فنى . إنها جميعاً تنتج الفن العادى ، وليس الفن الممتاز ؛ إن مأساة الفرد العادى لا يمكن أن ترتفع إلى الأبعاد الكونية التى تدور عندها مأساة الملك «لير» أو «أوديب» . وفكاهات الرجل العادى لا ترقى أبداً إلى كوميديات « موليير» . ومن هنا لا تستثير فينا مسرحيات «إبسن» و«شو» و« تشيخوف » إلا ما تستثيره القضية الفكرية أو الاجتماعية ، من اهتمام مركز ، ولكنه بارد ، وتتبع واع ، ولكنه مقيد بقيود العقل الذى يراقب ويأبى أن يندفع .

وإذا كنا اليوم نأبى — كتاباً ونظارة — أن نندفع فى الحقل المسرحى ، فمعنى هذا أننا لا يمكن أن نجوز السهول والوهاد التى تدور فيها حوادث مسرحنا ، إلى القمم الشوامخ التى وصل إليها «سوفوكليس» و«يوريبديس» و« شكسبير » . إن المسرح فى رأى و«ولتر كير» هو دعوة إلى الاندفاع ، وتحريض على الانطلاق من إسار المجتمع والنفس معاً . فإذا أهملنا الدعوة وأصررنا على التحفظ ، لم نسمع صوت العاصفة أو وهج البرق ، أو انهار الثلج على قمم الجبال ، وإنما وصلنا فقط ، صليل القيود التى كبلنا بها أرواحنا فى سبيل أن يبقى العقل واعياً ، مراقباً !

هذه هى خلاصة المقال الجرىء الذى كتبه «وولتر كير » ، ودعا فيه إلى أن نعود إلى نار « الشهوة » المسرحية ونورها ؛ بدلا من أن نقبع فى مسارحنا المعاصرة ، نصفق بأدب ، ونضحك بحساب ، وننظر من مبعدة إلى العرض المسرحى ، دون أن نشارك فيه كما يشارك النظارة فى حفلات كرة القدم ومصارعة الثيران .

والمقال كما قلت متحدٍ ، مستفزٌ . وقد ملت ، لأول وهلة ، إلى الهجوم عليه ، وإظهار ما أجده فيه من تجن على الفن المسرحى المعاصر . غير أن ليلة كاملة من التفكير فيه قد عدلت من موقفى بعض الشىء . إن كثيراً مما جاء بالمقال صحيح . ولعل أبرز ما جاء فيه هو قول المؤلف إننا قد فقدنا شهوتنا المسرحية . إن هذا القول يفسر إلى حد كبير ، إصرار بعض المؤلفات المسرحية الحديثة، وخاصة مؤلفات« تينيسى ويليمز » فى أمريكا ، على الكتابة عن الجنس . إن الجنس ، كما قيل مراراً ، وكما أدرك «د . ﻫ . لورنس» ثم عمل بوحى من إدراكه ، هو القوة الأولية الوحيدة التى بقيت للإنسان المتحضر ، والتى لا تزال تشدُّه إلى ماضيه الغنى ، أيام كان عقلا وروحاً معاً ، وليس عقلا فقط . لهذا فالفن الحديث يشغل نفسه بهذه القوة أيما انشغال ، يلعب بها ، ويحترق بنارها ، ويعود إليها بين الحين والحين، هرباً من الصحراء القاحلة التى يعيش فيها فكره المقيد .

على أن دقة تشخيص «وولتركير» للموقف المسرحى المعاصر ، لا تجعل توصياته فى هذا الصدد جديرة بالقبول . فما الذى نفعله كى يعود إلى المسرح دمه الحار المتدفق ، الذى يدفع النظارة إلى أن يهبُّوا واقفين — كرجل واحد — لدى مشهد لقاء «كورديليا» بالملك «لير» ، قبيل نهاية مسرحية «شكسبير» ، أو إلى تحطيم المقاعد ، ونزع الزينات إذا أخفق العرض المسرحى فى أن يحوز رضاهم ؟

يقول «وولتر كر» : نتنازل عن المدرسة الواقعية ، ونعود إلى الروح الشاعرية فى النظر إلى النفس وإلى الكون . ولكن — هل هذا ممكن على الإطلاق ؟ إن العلم يستحدث فى العــالم ، وفينا بالتالى ، أحداثاً لا سبيل إلى تجاهلها أو تغييرها . وإذا كان «بيرون» قد لعن العلم فى القرن الماضى لأنه فسر ضوء قوس قزح ، فحطم بهذا أكاذيب الشعراء الجميلة عن هذه الظاهرة الكونية ، فان لعنته هذه لم تحل دون أن يتقدم العلم بعد هذا ، لا ليفسر الكون وحسب ، بل وليستولى عليه أيضاً ، لحساب العلماء ، ولمصلحة العلم اليقينى .

إن الدعوة إلى أن نعود إلى عهد « الهمجية النبيلة » فى المسرح والفن دعوة جميلة ، جديرة بكل عطف . ولكن عيبها الرئيسى ، هو نفسه عيب كل دعوة إلى الوراء — أنها مستحيلة التحقيق . هى أشبه بالصرخات المعذبة التى نطلقها أحياناً ، فى خضمّ معاركنا مع الحياة ، قائلين : ما أبأس الناضجين ، وما أحلى أيام الطفولة اللاهية ، الخالية ! ولكن صرخاتنا المعذبة لا تعيد إلينا البراءة المفقودة ، ولا تعفينا من جهامة الواقع الذى يواجهه الراشدون .

خير للمسرح أن يواكب العصر ، وأن يحاول تعميق التعبير عن التجربة المعاصرة ، بدلا من البكاء على ماضٍ ذهب ، وأقسم ألا يعود !





# المجتمع العربي قبيل الإسلام

بقلم الدكتور مراد كامل

ذهب المؤرخون إلى أن المجتمع العربى قبيل الإسلام فى الجزيرة العربية لم تكن له وحدة ، ولم يقع فى مجرى التيار العالمى ، ولم يكن تأثره بالحضارات والثقافات المحيطة به إلا سطحياً . كانت فى الجزيرة العربية أصداء تدوّى من تأثرات مختلفة بين عقلية ودينية ومادية ، انعكست من بيزنطة والشام وفارس والحبشة ، وسلكت سبيلها من ناحية الغساسنة واللخميين واليمن ، ولكن لم تكن اتصالاتها بهذه النواحى من الحيوية ، بحيث تستطيع أن تطبع نفسها بالطابع الحضارى المتقدم .

وقد أنكر المؤرخون ، أن العرب فى الجزيرة العربية قبيل الإسلام استخدموا كلمة « عرب » على أنها علامة فارقة تميزهم عن بقية الأقوام ، وذلك لعدم وجود نص مدوّن يبين بوضوح أن العرب — حَضَرهم وبَدْوهم — كانوا يسمّون أنفسهم « عرباً » .

والكشوف الحديثة وأبحاث العلماء جاءت تعزّز أن المجتمع العربى قبيل الإسلام كانت له وحدة قائمة فى شبه الجزيرة العربية .

* * *

إن أول نص عربى ، لا يمكن أن يشك فى صحته إنسان ، وهو القرآن الكريم ، استخدم كلمة « العرب » علَماً . فالقرآن إذ يخاطب قوماً بهذا المعنى لابد أن يكون لهم سابق علم به ، وفى الآيات المختلفة دليل واضح على أن القوم كان لهم إدراك لهذا المعنى قبل الإسلام ، وأنهم كانوا ينعتون لسانهم باللسان العربى ، وأنهم كانوا يطلقون على ما عداه ألسنة أعجمية .

( فصلت : آية ٤٤ « أأعجمىٌّ وعربى ؟ قلْ هو للذين آمنوا هدى وشفاء » ، الرعد : آية ٣٧ « وكذلك أنزلناه حكماً عربيّاً » ، الأحقاف آية ١٢ « وهذا كتابٌ مصدِّقٌ لساناً عربيّاً » ، يوسف : آية ١ « إنا أنزلناه قرآناً عربيّاً لعلكم تعقلون » ، طه : ١١٢ « وكذلك أنزلناه قرآناً عربيّاً » ، الزمر : آية ٢٧ « قرآناً عربيّاً غيرَ ذى عوَج » ، الشورى آية ٦ « وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربيّاً » ، الزخرف : آية ٢ « إنا جعلناه قرآناً عربيّاً لعلكم تعقلون )

ففى هذه الآيات دلالة على أن العرب كانوا يطلقون على لسانهم قبيل الإسلام اللسان العربى ، وفى ذلك أيضاً دليل على الحس بالقومية العربية قبيل الإسلام .

أما بالنسبة لتسمية العرب قبيل الإسلام شبه الجزيرة بالعربية ، فلم يصل إلينا حتى الآن نص مدوّن فى لغة من لغات شبه الجزيرة يفهم منه أن العرب قبيل الإسلام كانوا يطلقون على شبه جزيرتهم تسمية خاصة ، ولكن ما وصل إلينا من نصوص يونانية ولاتينية يبين أنها أطلقت على بلاد العرب « العربية » وقسمتها إلى أقسام ثلاثة :

العربية السعيدة ، والعربية الصخرية ، والعربية الصحراوية .

وفى هذا دليل على أن الاسم الشامل لشبه الجزيرة كان «العربية» ، وأن تسمية اليونان والرومان لها بالعربية أتى من إطلاق سكان الجزيرة على أنفسهم لفظ «عرب».

* * *

كانت اليمن موطن حضارة زاهرة منذ الألف الأول قبل الميلاد، فقد عرف أهلها بمهارتهم فى التجارة، وذلك بحكم توسط اليمن بين أمم العالم القديم، تأتى إليها المتاجر من الهند وجزر الهند الشرقية وسواحل إفريقية، فترسو بها السفن على شواطىء اليمن، ثم تنقل إلى صنعاء أو مأرب حيث تحملها ظهور الإبل فى قوافل إلى الشام والعراق ومصر، وكانت القوافل تحمل متاجر البلاد الشمالية إلى اليمن.

وعُرف أهل اليمن أيضاً ببراعتهم فى الصناعة فكانوا ينسجون المواد الخام التى يستوردونها من الهند، واشتهروا بالبُرود اليمنية، واشتهروا بصناعة السيوف. ووجَّه أهل اليمن عناية خاصـــة بالزراعة فكانوا يزرعون سفوح الجبال بعد تهيئتها طبقات، وعنوا بتنظيم الرى وحفر القنوات، وأنشأوا السدود لخزن الماء.

وبرع أهل اليمن فى فن العمارة والنحت، يدلُّنا على ذلك ما خلفوه وراءهم من سدود وقصور وحصون ومدائن ومعابد وحياض لخزن الماء وتماثيل وزخارف وأوان.

وبالجملة فقد عُرف أهل اليمن بنشاطهم فى تعمير بلادهم. وإذا أردنا أن نؤرخ لليمن القديم، كان العهد القديم من الكتاب المقدس وما ورد فيه أول مصادرنا، ثم ما وصل إلينا من نصوص كتبت بالخط الاسفينى بالبابلية والأشورية. وكان اعتمادنا أيضاً على كتابات اليونان والرومان الذين عرفوا الحضارة اليمنية، وأسموها حضارة العرب السعيدة.

وكل هذا قليل إذا قيس بما كشف عنه فى اليمن من نقوش فى العصر الأخير، وقد بلغ ما نشر منها نحو ستة آلاف، وهذه النقوش التى وصلت إلينا تتضمن أدعية واستغفارات ومراسيم تتعلق بالرىّ أو الضرائب، ومنها نقوش معارية لتخليد ذكرى مَنْ بنى المعبد، ونقوش تاريخية دُوِّنت عليها أخبار بعض المعارك، ونقوش دينية حفرت على ألواح من البرونز وأقيمت فى المعابد تقدمة للآلهة، ونقوش جنائزية، ونقوش تتضمن قوانين عسكرية، ونقوش بها نصوص قانونية.

ولا شك أن أهل اليمن كانت لهم آداب من نثر وشعر، ولكن لم يصل إلينا من آدابهم شيء حتى الآن.

وهذه النقوش فى جملتها تمثل لنا تاريخ اليمن. كتبت بالخط المُسْنَد الذى يحتوى على ٢٩ حرفاً، وهو خط أبجدى اشْتُقَّ من الخط الكنعانى ذى الاثنين والعشرين حرفاً (أبجد هوز حُطى كلمن سعفص قرشت) وأضيفت إليه الحروف كما فى العربية (ث خ ذ ض ظ غ). وفى تلك الأبجدية علامتان للسين.

ونتبين من تلك النقوش أنه كانت فى اليمن قديماً، أربع دول على حرب فيما بينها:

المملكة المعينية وهى أقدمها، ثم السبئية والقتبانية والحضرمية.

ويظهر أن ملوك سبأ تغلبوا على معين منذ القرن الثامن قبل الميلاد.

وقضت مملكة سبأ كذلك على مملكة قتبان حوالى سنة مائة قبل الميلاد، وأدالت مملكة حضرموت حوالى سنة ٣٠٠ ميلادية. وقامت الحبشة بحملات على اليمن منذ القرن الرابع الميلادى. وتهوّد ملوك اليمن، وظهرت دولة ذى نواس سنة ٥٢٥ ميلادية، ثم تمَّ للفرس فتح اليمن سنة ٥٧٠ ميلادية، وقضت بذلك على الحضارة اليمنية القديمة، تلك الحضارة العظيمة التى حدثتنا عنها النقوش اليمنية.

أما لغة النقوش فهى وسط بين العربية الفصحى والحبشية القديمة، ومن خصائصها «ميم» الإعراب «ونون» التعريف، وفيها جمع التكسير، وفيها الفرق بين المنصرف وغير المنصرف.

وتتفرع لغة نقوش اليمن إلى لهجتين رئيسيتين: المعينية، والسبئية. ونجد فى المعينية بعض خصائص

تقربها من البابلية القديمة ، فضمير الغائب فيها ( سين ) وفى البابلية ( شين ) وهو فى السبئية ( هاء ) ، وكذلك وزن أفعل فهو فى المعينية ( سفعل ) وفى البابلية ( شفعل ) .

وكان من المعينيين من هاجر إلى الشمال ، فقد عثر على نقوش معينية بالقرب من العلا فى الحجاز ، ويظهر فيها أن منهم من استقرّ هناك فى القرون القريبة من الميلاد .

* * *

ومن الغريب أن هذه النقوش اليمنية القديمة دوّنت لهجاتها المختلفة بأسلوب واحد فى الفترة ما بين القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد ، وبين القرن الرابع أو الثالث الميلادى ، وهذا يوضّح أن اللغة التى استخدمت فى النقوش كانت لغة أدبية لم تتطور ، أو بتعبير أصحّ لم يُرد لها أهلها أن تتطور وهى بذلك لا تعبر عن لغات التخاطب التى تتطور تبعاً لسنة الطبيعة .

ولم ترد كلمة « عرب » فى النصوص اليمنية القديمة بمعنى « العرب » ، أى القومية الخاصة التى تشمل أهل الوبَر والمدَر وجميع سكان شبه الجزيرة . وتخبرنا تلك النقوش منذ القرن الرابع الميلادى بظهور عنصر جديد فى اليمن ؛ هو « الأعراب » . أما أهل المدن والمتحضرون ؛ فكانوا يعرفون بمدنهم أو بقبائلهم ، وأخذ هذا العنصر يندمج بالتدريج فى الأهالى ، وغلبت لغته على لغة البلاد الأصلية ، وقد هيأت الأحداث السياسية من فتح الحبشة والفرس لليمن قبول الأعراب على ما يظهر .

* * *

هذا فى جنوب الجزيرة ، أما فى شمالها فقد كانت الممالك التى ظهرت منذ القرون الأخيرة قبل الميلاد ، ممالك آرامية ، وحضارتها آرامية . وكان معظم سكانها وملوكها من العرب ، فكانت مدينة الرُّها — مركز السريانية ، فى القرن الأول بعد الميلاد — مركز مملكة تحكمها أسرة عربية .

وكانت المدنية العربية فى القرون الأخيرة قبل الميلاد تختلف فى الشمال باختلاف المناطق ، ولم يعرف عرب الشمال الكتابة ؛ أو لم يصل إلينا منهم ما يدلُّ على أنهم عرفوا الكتابة حتّى قبيل الميلاد ، ولذلك لا يمكننا الجزم بما كانوا عليه إذا اعتمدنا على ما ذكره عنهم جيرانهم فإن هذا لا يسدُّ النقص ، فقد جاء ذكر العرب لأول مرة فى النقوش الآشورية حوالى القرن الثامن قبل الميلاد ، حين ذكرت أول اسم عربى هو « جندب » وهو اسم ملك العرب الذى حارب الآشوريين ، وذكرت النصوص الآشورية والكنعانية بعض أسماء الأعلام والأماكن العربية . أما فى القرون الأولى قبل الميلاد فقد اختلفت الحال ؛ إذ عثرنا على ثلاث لغات عربية كُتبت بأقلام مختلفة هى : اللحيانية والثمودية والصفوية .

أما اللحيانية فهى لغة قبائل سكنوا العلا فى طريق الحج شمالى المدينة ، واسمها القديم « ددن » ، وكانت القبائل المعينية تسكنها مثل اللحيانيين . ووجدت النقوش اللحيانية فى العلا وفى الحجر شمالى ( مدائن صالح ) وقد كتبت بخط اشتق من المسند . ولعل صلة اللحيانيين وهم من عرب الشمال بالمعينيين ، وهم من عرب الجنوب هى التى ساعدتهم على كتابة لغتهم .

وأما الثمودية فهى لغة قبائل من عرب الشمال سكنوا المنطقة التى تمتد من جبل شُمَّر إلى ساحل البحر الأحمر ، ومن تبوك إلى العلا حيث وُجدت لغتهم مدوّنة على الحجارة ، ووجدت أيضاً فى شبه جزيرة سيناء ، وفى صحراء مصر . وقد أطلق عليهم المستشرقون اسم «ثمود» الذى جاء ذكره فى النصوص الآشورية آخر القرن الثامن قبل الميلاد ، وورد فى الكتابات اليونانية والرومانية ، ثم جاء ذكرهم فى القرآن الكريم .

أما الصفوية فقد اشتق اسمها من واحة الصفاء

نقش النمارة

١ — تى نفس مر القيس بر عمرو ملك العرب كله ذو أسر التج
٢ — وملك الأسدين ونزرو وملوكهم وهرب مذحجو عكدى وجا
٣ — بزجى فى صبج نجرن مدينة شمر وملك معدو ونزل بنيه
٤ — الشعوب ووكلهن فرسو لروم فلم يبلغ ملك مبلغه
٥ — عكدى . هلك سنة ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول بلسعد ذو ولده

ترجمته إلى العربية الفصحى

١ — هذا قبر امرئ القيس بن عمرو ملك العرب كلها الذى عقد التاج (على رأسه)
٢ — وملك الأسدين ونزاراً وملوكهم ، وهزم مذحجاً بقوته وقاد
٣ — الظفر إلى أسوار «نجران» مدينة «شمر» وملك معداً . واستخدم أبنائه على
٤ — القبائل ووكلهم فرساناً للروم ، فلم يبلغ ملك مبلغه
٥ — فى القوة . مات سنة ٢٢٣ يوم ٧ من كسلول ليسعد الذى ولده (٢٢٣ من تقويم بصرى أى فى اليوم السابع من شهر كانون الأول من سنة ٣٢٨ ميلادية)



الواقعة وراء جبل الدروز ، ووجدت النقوش الصفوية فى الحرَّة وفى أم الجمال فى جنوبى حوران وفى الصالحية على الفرات . واشتقوا قلمهم من المسند مما يدل على صلتهم بالقبائل اليمنية .

وتتفاوت هذه اللغات العربية الثلاث فيما بينها ، كما كانت تختلف نظمهم الاجتماعية :

فلحيان مثلا كانت تسكن واحة على نقطة التماس بين نفوذ النبط ونفوذ اليمن ، وكانت تحت حكم ملوك ثابتين .

والصفويون هم سكان الحرَّة وهى أرض جدباء وملجأ للقبائل الضعيفة ، والحكم عندهم شورى فلم تشترط فى حاكمها سلالة ملكية وكانوا رعاة فقراء ، قطّاع طرق لا يتأثرون بحضارة جيرانهم .

وتختلف هذه اللغات الثلاث عن العربية الفصحى ؛ وهذا واضح لأن مناطقها تبعد عن منطقة النفوذ العربى ومنافذ الفكر العربى ، مثل : مكة والمدينة والطائف . ولا نرى فى النقوش اللحيانية إلا حوادث التاريخ عند ملوك النبط لا عند ملوك العرب . وتقف كل هذه النقوش عند أواخر القرن الثالث بعد الميلاد ، وتنتهى معها المدنية العربية الشمالية .

لذلك نقف عند العصر الذى يتوسط بين المدنية القديمة فى بلاد العرب وبين ظهور الإسلام . وأول أثر لهذا العصر ، هو نقش على قبر الملك امرىء القيس بن عمرو وهو مؤرَّخ سنة ثمان وعشرين وثلثمائة بعد الميلاد . والملك المذكور هو امرؤ القيس ثانى ملوك الحيرة جدُّ المناذرة ، وقبره فى النمارة الواقعة فى الحَرَّة شرقى جبل الدروز ،

والنمارة كانت موطن قبيلة لخم . ولم يكتب هذا النقش بخط مشتق من المسند، بل بقلم متأثر بالقلم النبطى . إذهو وسط بين النبطى والكوفى العربى .

وترد فى هذا النقش عدة كلمات آرامية أو نبطية ، ومع هذا فهو مكتوب بلغة عربية شمالية قريبة من العربية الفصحى . ونعدُّه أول أثر من الآثار التى وصلتنا باللغة العربية الشمالية الفصحى .

أما وجود الألفاظ الآرامية فى النقش فيدل على أن العرب حين كتبوا ، دخلت بعض ألفاظ آرامية فى كتاباتهم من أثر اتصالهم بالحضارة الآرامية . وذكر النص أن امرأ القيس « ملك العرب كلها » وهذه هى المرة الأولى التى نعثر فيها على هذا اللقب الذى يشير دون شك إلى محاولة إيجاد وحـدة سياسية للعرب . وقد كانت الأمم المجاورة تطلق اسم العرب على القبائل التى غلبت عليها البداوة ، أى أن اسم العرب كان يقابل عندهم شعوب البادية ،لا علمًا على أمة بعينها ، واستعمال النقش لكلمة العرب استعمال خاص يخالف ما كان معروفاً من قبل ، فهو يدل هنا على أمة بعينها من أمم البدو . وقد كان العرب إلى القرن الرابع أو الثالث بعد الميلاد تغلب عليهم حضارة نبطية وآرامية ، وكانت نقوشهم كلها مكتوبة بلغة من اللغات الآرامية . ولهذا يعتبر هذا النقش أول نقش عربى يعبر فيه العرب عن أنفسهم وعن شخصيتهم .

أما الأسباب التى دعت إلى هذا التطور ، فأهمها التغيرات السياسية التى جرت فى شمال الجزيرة . فالدول العربية التى أخذت بالحضارة الآرامية زالت شخصيتها ، وتحولت إلى ولايات رومانية ، منها مملكة النبط سنة ١٠٦ ميلادية ، ومملكة تدمر سنة ٢٧٣ ميلادية .

وتغلب الفرس فى الشرق على ولايات عربية مختلفة كانت تصطبغ بالصبغة الآرامية أو اليونانية . وبزوال هذه الدويلات زالت الثقافات المختلفة التى كانت تطغى على شعوبها العربية ، ومكّنت لهذه الشعوب والقبائل من الظهور ، وتأسيس دويلات جديدة تغلب عليها الصبغة العربية ، وتكونت من هذا كله وحدة المجتمع العـربى قبيل الإسلام ، وتقاربت لهجاته .



# سير الحضارة فى العصر العباسى

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقى

١ — بعد العاصفة

كانت الدولة العباسية وقتئذ قد استتبَّ الأمر لها ، واستوثق مُلكُها ، بعد أن نجحت الثورة الخراسانية فى القضاء على سيادة البيت الأموى ، على أثر معركة الزاب الفاصلة فى ١١ من جمادى الآخرة ١٣٢ هـ ٢٥ من يناير ٧٥٠ م . وليس فى زوال أسرة حاكمة وقيام أخرى مكانها ما يوصف بالحدث الجلل فى ذاته ، إلا إذا اتصفت بذلك دوافعه وملابساته ، وآثاره ومعقباته . ولا شك فى أن ما وقع من التبديل هو من هذا القبيل . إنه انقلاب شامل فى الصميم ، وهو فى خطره يدانى فى عمق أثره الانقلاب الأول حين انتقلت الجمهورية الإسلامية فى عهد الخلفاء الراشدين إلى ملك عضوض فى عهد الأمويين . ذلك أن هذا الانقلاب الثانى كانت تكمن وراءه ثورة الشعوب المغلوبة للعرب ، على ما نقموه على الحكم الأموى من شدة العصبية للسيادة العربية ، وطموحهم إلى تقرير مبدأ التكافؤ والتسوية بين العرب والأعاجم من الرعية ، فى الإمبراطورية الإسلامية . ومن ثمَّة ؛ لم يمض القليل منذ وضعت تلك الحرب أوزارها ، وسكنت بعض السكون نازية الفتن والقلاقل فى أعقابها ، وانجاب عن معظم الأفق غبارها ، حتى أخذت تظهر فى العالم العربى معالم جديدة .

فقد رأى مؤسس هذه الدولة ، وموطد أركانها — أبو جعفر المنصور ثانى خلفائها — أن يستفتح العهد الجديد بأن يتخذ له حاضرة جديدة . فإذا الحاضرة الجديدة التى أمر ببنائها الخليفة العباسى أبعد ما تكون عن الشام ، ولا تشبه قاعدة الملك الغابر الأموى — دمشق — فى شىء . لقد شاء المنصور أن تكون قاعدة ملكه بالعراق ، بين دجلة والفرات ، فى موضع وسط بين العرب والعجم ، وعلى مقربة من خراسان مهد الثورة التى استجاب أهلها للدعوة ، واندفعت جيوشها المتكاثفة ، مشتملة بالسواد تحت الرايات السود ، كأنها قطع الليل إلى حرب بنى أمية ، وتقويض ملكهم ، والإدالة منهم للبيت الهاشمى ، وردّ الأمر إليه ممثلا فى أبناء عمومة الرسول من بنى العباس .

وقد أمر الخليفة أن يراعى فى خط المدينة[1] أن تكون مدوَّرة ما أمكن التدوير ، محصَّنة كأمنع ما يكون التحصين ، ليتخذها معقلا له مع جنده وأهل نصرته من آل بيته ورجال دولته . فأقيم حول المدينة سوران عظيمان من عريض الجدران وشاهق البنيان ، يقوم بينهما سورٌ فصيل دونهما ارتفاعاً . وجُعل للمدينة فى جهاتها الأربع فى سورها الخارجى والداخلى أبواب أربعة : كل اثنين متقابلان فى ازورار يسير ، ومن دون المدينة خندق عميق . وجُعل على السور الداخلى ذى الشُّرف المتقاربة مائة وثلاثة وستون برجاً من أبرجة القلاع ، مجهزة بالمدافعين ، مزوَّدة بأسباب الدفاع . وكانت أبواب المدينة من حديد ، كل باب منها فردان ، وهى من الضخامة والجلال ، لا يقوى على غلقها وفتحها إلا

---

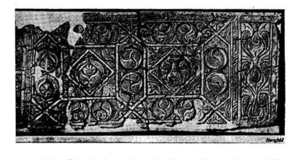
(١) تراجع أخبار بناء بغداد فى الجزء الأول من تاريخ بناء بغداد للخطيب البغدادى ، وفى كتاب البلدان لليعقوبى ، وفى الجزء التاسع من تاريخ الطبرى ، وفى كتاب الفخرى لابن الطقطقى وغيرها كثير .

جماعة رجال . وكان كل باب عليه قائد تحت إمرته ألف رجل ، وتعلو الباب مجالس يشرف منها على كل ما يجرى حولها ، ويُصعَد إليها على عقود مبنية بعضها أعلى من بعض ، وفى داخلها الديادبة والحرس . وتعلو هذه المجالس فوق كل باب من أبواب المدينة قبة مذهبة مزخرفة عظيمة ذاهبة فى السماء ، وعلى رأسها تمثال تديره الريح ، لا يشبه نظائره على القباب الأخرى .
وقد روعى أن تكون أبواب المدينة فى مواجهة أقطار هذه الإمبراطورية الإسلامية الواسعة الرقعة ، المترامية الأطراف . فكان فى ناحية الغرب « باب الكوفة » جنوباً و « باب الشام » شمالا ، وفى ناحية الشرق جنوباً « باب البصرة » ، وشمالا « باب خراسان » ويسمى « باب الدولة » لإقبال الدولة العباسية من خراسان[١] .

ومن هنا ، ومنذ ذلك الحين ، انفسح الطريق ممهَّداً معبَّداً أمام الشرق — وبخاصة الشرق الفارسى — ليدخل من الباب الكبير على الحياة العربية فى نواحيها السياسية والاجتماعية والثقافية ، ويؤثر فيها جميعاً تأثيراً بعيد الغور واسع المدى .

ولقد أعان على ذلك ، وجعله من مقتضيات الحال ، أن مؤسسى الدولة الجديدة ، لم يكن يسعهم بعد ما كان من استظهارهم على الملك بالخراسانيين من أبناء الأمة الفارسية ، إلا أن يشركوا رؤساء الفرس ودهاقينهم فى تدبير شئون الدولة ، وزراء مستشارين وعمالا على الأقاليم ، وأن يذهبوا أحياناً كثيرة فى الاعتداد بهم ، والاعتماد عليهم إلى تقديمهم على العرب .

وكان قد مضى على دخول البلاد الفارسية فى حوزة الخلافة الإسلامية منذ الفتح العربى ، أكثر من قرن من الزمان ، أقبل — فى أثنائه — الكثيرون من أبناء هذا الشعب المتفزز الحيوية على مشاركة العرب الفاتحين دينهم ولغتهم ومجتمعهم ، وظهر منهم الجهابذة المتمكنون



إطار من الجص بزخارف محفورة من قصور العباسيين فى سامرا

فى العلوم العربية الشرعية واللسانية ، فضلا عن تأدبهم بالآداب القديمة الفارسية ، وما سبق لقومهم من طول المراس والخبرة بأيالة الملك ، وآيين الحكم ومراسم الحضرة ، ومراتب الدولة وترتيب الدواوين . ولكن أبناء الفرس لم يلبثوا أن صدموا فى تقديرهم حين أبت على الأمويين عصبيتهم العربية أن يسمحوا لغير العرب — إلا فى الشاذ النادر — أن يتولوا لهم العمالة أو منصباً من مناصب الرياسة . فلا غرو إذا أسخطهم هذا الموقف على الدولة الأموية ، واقتضى نفورهم منها ، وأوغر صدورهم عليها ، فأظهروا التشيع لآل البيت ومالوا معهم ، وانحازوا إليهم فى الثورة على الأمويين . فلما جاءت الدعوة العباسية كانوا — كما ذكرنا — فى طلائع الملبين لها المستبسلين فى نصرتها ليتاح لهم بعد زوال الدولة الأموية أن يأخذوا مكانهم اللائق بهم إلى جانب العرب فى الأمة الإسلامية .

وقد تحقق للفرس ما طلبوه وسعوا إليه ، فكان فاتحة العهد الجديد ما أخذ به « السفاح » أول خلفاء بنى العباس ، عند توزيعه مناصب الدولة ، من عدم قصرها على أفراد أسرته وبعض رؤساء العرب ، بل الجنوح إلى إسناد بعض ما عظم شأنه منها إلى الفرس . ومن ذلك إسناده ولاية خراسان إلى أبى مسلم الخراسانى ، وولاية مصر إلى أبى عون الفارسى ، وديوان الخراج والجند إلى خالد البرمكى ، واتخاذه أبا سلمة الخلال من موالى

(١) مروج الذهب للمسعودى ٦ — ١٧١

الفرس لمنصب الوزارة ، فكان أول وزير على الرسم المرعىّ عند الملوك الساسانيين ، ولم يكن قبله من عُرف بهذا الاسم لا فى دولة بنى أمية ولا فى غيرها من الدول العربية . فلما أفضت الخلافة إلى المنصور كان أول خليفة استعمل مواليه وغلمانه فى أعماله ، وصرّفهم فى مهماته ، وقدّمهم على العرب ، فامتثلت ذلك الخلفاء من بعده من ولده ، فسقطت قيادات العرب ، وزالت رياستها ، وذهبت مراتبها[1] . وقد تميزت بالحظوة المتصلة الأسرة البرمكية ، فآلت الوزارة إلى خالد بن برمك[2] وظلت الأسرة موصولة السبب منذ ذاك بالخلافة العباسية ، مؤثرة فى كل شأن من مهام شئونها ، ممثلة للروح الفارسية فى غلبتها على هذه الحقبة الزاهرة من تاريخ الحضارة الإسلامية . وليس أدل على غلبتها من ذلك التفويض المطلق الذى خلعه الرشيد على معلمه الشيخ « يحيى البرمكى » حين استوزره ، فلم يقصر وزارته على التنفيذ كما جرت العادة إلى هذه الغاية ، بل جعلها وزارة تفويض ، إذ جاء فى نص منطوقه الصادر إلى الوزير قوله : « قلدتك أمر الرعية . وأخرجته من عنقى إليك ، فاحكم فى ذلك بما ترى من الصواب ، واستعمل من رأيت ، واعزل من رأيت ، وامض فى الأمور على ما ترى » ، ثم دفع الخليفة إلى وزيره البرمكى خاتمه الخاص ، ولم يكفه ذلك حتى دفع إليه خاتم الخلافة ، فصار بيده الحل والعقد كله ، ومن بعده صار الأمر إلى ابنه جعفر . ولم يبرح البرامكة على غلبتهم ، حتى تغير الخليفة عليهم ، لما توجّسه على ملكه من استفحال أمرهم وكثرة صنائعهم ، واستقوائهم ببنى جنسهم فى فارس وخراسان ، فأوقع بهم ، كما أوقع جدّه المنصور بأبى مسلم الخراسانى من قبلهم . ومع هذا الذى وقع بغتة ، فى هذه المرة أيضاً ، من سقوط الحظوة وزوال النعمة ، ووقوع النكبة التى لا تعدلها نكبة ، لم يلبث العنصر الفارسى بعد موت الرشيد وقتل الأمين ، أن عادت له الغلبة على عهد المأمون — وأمه أمّ ولد فارسية كما هو معلوم — فقد التفّ أهل خراسان حوله بالرغم من صدور أمر الخليفة الأمين بصرفه عن ولايتهم ، ولم يفكروا فى خذلانه ، بل حاربوا تحت لوائه ، متفانين فى نصرته ، حتى أعلنوا معه خلع محمد الأمين ، وبايعوا له فى جميع كور خراسان وما يليها خليفةً على سائر أقطار الدولة العباسية وأميراً للمؤمنين .

وغنىٌّ عن البيان أن هذا التعاون بين العنصرين العربى والفارسى الذى قامت عليه الدولة العباسية قد كان له شأن وأى شأن ، فيما بلغته الحضارة الإسلامية من عليا مراتبها ؛ تلك الحضارة التى تعدُّ إلى آخر الدهر مفخرة الإسلام والمسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها .

## ٢ — مظاهر الحضارة الجديدة

كان مركز الحضارة الجديدة ومجلاها الباهر فى بغداد ، مدينة المنصور وعاصمة العباسيين فى العهد الجديد .

ولئن كانت بغداد قد صارت بعد أن اجتاحها التتار أثراً بعد عين ، ولئن كان ذلك الأثر قد عفّى الزمن على ما بقى منه فانمحى واندثر ، فإن مدينة المنصور ما برحت على الرغم من ذلك خالدة فى أذهاننا ، متمثلة لخيالنا ، فى عظمة عماراتها ، وفاخر قصورها ودُورها ، وحماماتها وأسواقها ، وحدائقها الغنّاء العبقة ، وأنهارها الكبيرة المترقرقة ، فيما حفظه التاريخ لنا من أوصافها وأخبارها .

ونحن إذا ذكرنا أن آثار الأمويين القائمة حتى اليوم فى دمشق وفلسطين ؛ تشهد بما لا يدع مجالا للشك بما كان للفن السورى البيزنطى من الأثر الغالب عليها بحكم تأثر بناتها من الفنانين السوريين بالتقاليد المحلية لفن العمارة ، فإننا نجدنا منساقين إلى القول — قياساً على ذلك — بأن العمارة العباسية فى بغداد كانت لا محالة ، يغلب

(١) مروج الذهب للمسعودى : الجزء الثامن صفحة ٢٩١

(٢) كتاب الفخرى فى الآداب السلطانية والأمم الإسلامية ص ١٣٩



تفاصيل لعناصر زخرفية محفورة فى الجص من العصر العباسى .

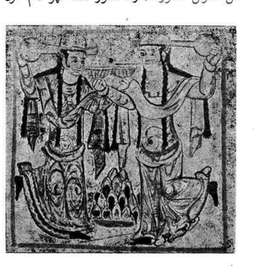
عليها فى هندستها وزخرفتها جميعاً طابع الفن الفارسى .

ونحن بطبيعة الحال لا نذهب فى هذه التفرقة إلى حد الفصل القاطع الذى يبتّ كل صلة بين طابع الفن البيزنطى وطابع الفن الفارسى ، لما نعلمه ويعلمه القراء من تأثر كلٍّ منهما بالآخر منذ فتوح الإسكندر المقدونى فى آسيا . ولكننا مع تسليمنا بالتأثر المتبادل ، نجد كما يجد نقاد الفن أجمعون أن ما وقع من ذلك التأثير لم يجعل للأثر الدخيل فى كل منهما من عظم الشأن ما يطمس الطابع الأصيل . ومن ثمّة ما هو مقرر من غلبة الطابع الفارسى لا محالة — على يد البناة الفنانين من عراقيين وفارسيين — على مبانى بغداد كما هو مفصّل موصوف فى كتب المؤرخين ، وفى روايات أصحاب الرحلات وفيما خلفه سائر المؤلفين الأقدمين .

ولا شك أن شهادة النقل المتواترة المتكررة فى هذه المؤلفات جميعاً يمكن الاعتماد عليها والاستغناء بها ، ولكننا لا نرى بأساً من توكيدها بما وقع عليه التنقيب شمالى بغداد فى مدينة « سامرّا » التى كانت المقام الأثير لسبعة من الخلفاء العباسيين ، من آثار باقية لبعض قصورهم ، ونخص بالذكر منها المجلس الذى اتخذه على دجلة ، الخليفة المعتصم بن الرشيد فى أعلى قصره المعروف بـ « الجوسق الخاقانى » فقد أطلقوا عليه اسم « مدائن العرب » لما وجدوا من محاكاته لمعالم العمارة الفارسية الماثلة فى بقايا الإيوان فى مدائن كسرى .

## ● ١ — القصــور

ونحن — بعد متابعة ما أسفر عنه التنقيب من الآثار ، وبعـد قراءة ما هو مدوّن من الأوصاف والأخبار — تتمثل لعيوننا قصور بغداد كما كانت على عهد الخلفاء ، تزينها القباب المرفوعة على العمد الدقاق ، كأنها معلقة فى الهواء ، وقد اتخذت تحتها المجالس المونقة المشرفة على ما يليها من المنازة والمياه . وهذه القصور بناؤها كلها من الآجر ، لتعذّر الحصول على الحجر المنحوت الشائع فى عمارة الشام . وبعض هذه القصور يبدو فى متانة الأسوار وسُمكها أشبه بالحصون ، فضلا عما هو متخذ فى جدار شرفاتها من الشقوق المستطيلة لتكون عند الحاجة مرامى للنبال . وكان السور الخارجى تدعمه أحياناً فى أصل جداره أبراج نصف دائرية ، ويقوم على جانبى بابه الكبير برجان للحراسة لا يخلوان من النقوش المحفورة . وأما السور نفسه فهو قائم حول



نقش فى قاعة القبة بقسم الحريم من قصر الجوسق
ويمثل راقصتين تصب كل منهما الشراب فى القدح أثناء رقصتهما

رقعة من الأرض مربعة أو هى قريبة من المربعة ، فى وسطها وفى جانبيها المبانى المتعددة متناظرة متناسقة ، وبينها الرحاب والساحات اتخذت فيها البساتين والجنات . فإذا سلك الداخل الباب الكبير إلى مقدَّم البناء الأوسط ، صار فى دهليز معقود طويل على جانبيه بيوت للحراس والأتباع ، وهذا الدهليز ينفذ النور إليه من شمسيات فى حنايا عقده ، وهى نوافذ من الجص المخرم تُسَدُّ فتحاته المفرغة بالزجاج الملون ، فتدبُّ فى انعكاسات نورها الحياة والحركة فى الرسوم المنقوشة على طول الجدارين ، كان بعضها يمثـل قطارين من الإبل البختية ذات السنامين محاكاة للنقوش الفارسية القديمة على بعض الأفاريز فى آثار إصطخر التاريخية . ويفضى الدهليز إلى رحبة فسيحة من الرخام المجزَّع ، فى كل ركن من أركانها شبه محراب تعلوه قبة متطامنة تتوهج بالفسيفساء بلون الذهب ، تتراءى فيه أشكال الطواويس بفصوص الرخام الملونة وأصداف اللؤلؤ ، فى حسن تأليف وإتقان صنعة يبلغان الغاية فى تمثيل ألوان الريش فى الطواويس وهى ناشرة ذيولها مختالة بتيجانها . وفى آخر الرحبة بعض الدَّرَج يرقى عليه الراقى إلى مجلس السلام ، وهى طيقان ثلاث يذكرنا منظرها بإيوان كسرى . وأكبرها الإيوان الأوسط مرفوع السماك ، كثير الحنايا والأقواس ، منها التامة التقويس والمحدَّبة والمثلثة التوريق والمتعددة الفصوص ، وقد انعقدت فوق دعامات تغشّيها جميعاً الرسوم الحائطية المنقوشة بمختلف الأصبغـة والدهان ، وتشتمل رسومها على الأشكال الزخرفيـة المستوحاة من الزهر وسعف النخيل وغيرها من الفروع النباتية ، فضلا عن تمثيلها لأنواع الطير والأسماك والحيوان ، وتجاوزها ذلك إلى تمثيل صور آدمية على بعض الحنايا هنا وهناك مما يدل على قلة التحرج وعلى الانطباع بمؤثرات البيئة والانسياق مع تيار المدنية . وكان كل رسم من هذه الرسوم محصوراً فى نطاق دائرة ، أو فى داخل جامات أو مثلثات أو مربعات أو مثمنات أو غير ذلك من الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع ، على نحو ما جرى عليه الفن الإيرانى منذ عصوره الأولى.

وأما فرش الإيوان فهو غاية فى البذخ والترف مما يشهد على اتساع النعمة ووفور الخير . فعلى الجدران ستور الحرير المنسوج بالذهب ، وقد مُوِّهت بالذهب كلاليبها . وعلى الأرض البسط الطَّبَرية من الديباج وغيره ، وعلى المناضد والرفوف المثبتة فى الأركان أصناف القماقم الذهبية والآنية الفضية المحفورة ، والصحاف المنزلة بالجوهر ، والأباريق النحاسية على صور الطير ، والجامات المنقوشة والأباريق الزجاجية من شتى الألوان والأشكال المزخرفة بالميناء ، وغير ذلك من التحف واللطائف . وفى صدر المكان تنتظم الأرائك والكراسى ، وقد تناثرت هنا وهناك الطنافس والمطارح المبطنة والنمارق المزركشة .

ويقوم على جانب هذا الإيوان الكبير ، الإيوانان الآخران وهما دونه عظمة وأقل اتساعاً وعمقاً ، ويفضى كلٌّ منهما إلى عدة من الحجرات المتتابعة متخذة للضيافة .

وعلى هذه الهيئة أو ما يقرب منها ، يتألف الجناح العام فى مقدمة القصر .

ومن وراء هذا البنيان حديقة القصر الغنَّاء ، بديعة التقاسيم ، أنيقة الخمائل ، مشذَّبة الشجر ، مطمومة العشب ، منمقة بأنواع من الرياحين والأزهار المجلوبة من سائر الأقطار ، وقد فرشت ممراتها بالحصباء الحمراء ، وتوسطتها أحواض الرخام ، يتصعد من نافوراتها الماء متناثراً فى الهواء .

ومن خلف الحديقة يتراءى بنيان آخر قد التفت الأشجار الوارفة الظلال من حوله ، وهو الجناح الخاص حيث مقاصير الحرم . ولهذا الجناح عدا باب الحديقة الذى يختص به ربُّ القصر ، بابه العام فى جنب البناء وفى مؤخرته ، وهذه الأبواب العامة تؤدى إلى دهاليز منعطفة يقوم فيها على الحراسة والخدمة جماعة الغلمان



من نقوش سامرا ويمثل قسيساً يقبض بيديه على عصا طويلة وتغطى رأسه قلنسوة يتدلى طرفاها على جانبي وجهه

من خصيان الخدم ، وهم فى الغالب الأعم من الموالى العجم . وتفضى هذه الدهاليز فى آخر الأمر إلى ردهات منسقة البنيان ، ذات عمد مزخرفة التيجان . وفى صدرها المقاصير الكبرى للحرم ، وقد صوعفت بها العناية ، فظهرت فى أبهى حلة وأكمل زينة . فكانت سقوفها من محفور منقوش ، وقد أحاطت بأبوابها ونوافذها أطرٌ من الآبنوس أو غيره من الخشب الثمين مكتوب عليها بالذهب المجسم ، واستدارت بجدرانها فى أعاليها وأسافلها أفاريز من زخارف الجص المجسمة ، واكتست جوانبها بستور مزركشة من الوشى المنسوج بالذهب ، وتمثلت فى صدور الحيطان تهاويل من النقش بديعة الألوان تحاكى مناظر الطبيعة من شجر وزهر ، وتمثل الغزلان والطير لا سيما البط والبلشون والغرنيق وأمثالها من طيور الماء . ولقد يكون من بين هذه التهاويل صور للنساء وهن شبه عاريات فى الشفوف من غلائل الراقصات . وهذه المقاصير منها ما هو متخذ لأهل البيت من الحرائر تخدمهن الوصائف والإماء ، ومنها ما هو للسرارى والجوارى من كل جنس ولون من النساء ، وقد تمتد هذه المقاصير إلى أكثر من بنيان من المبانى القائمة فى مؤخرة القصر وعلى جانبيه . ثم تأتى من وراء ذلك جميعه فى ملاصقة السور بيوت عامة الخدم .

هذا هو مثال هندسة العمارة فى بغداد وزخرفة قصورها ، وما كان يتخذ لها من فاخر الرياش من أثاث وفرش وزينة ، كما يتمثل لنا من المدونات الكتابية المأثورة ومن الكشوف الأثرية الأخيرة ، وكل ذلك شاهد بأجلى بيان كما رأينا على ما كان غالباً على عهد الدولة العباسية من طابع الحضارة الفارسية الشرقية .

● ب ــ الأزياء

ومثل هذا يصدق قوله على ما اتخذه الخلفاء وأشاعوه من الأزياء التى لم يتعودها العرب ولم يكن لهم عهد بها . فقد كان العرب يعتمّون بالعمائم ، ويعلقون السيوف على العواتق ، فأصدر الخليفة المنصور عام ١٥٣ هـ بعد سنوات من استقراره فى الخلافة أمره إلى أصحابه وخاصته ورجال دولته وجنده بلبس السواد باعتباره شعار الدولة . واتخاذ القلانس الفارسية بدلا من العمائم ، وهى قلانس طوال تدعّم بعيدان من داخلها ، ومن ثمّة شاع اتخاذ الرعية لها ، فكانوا يعملونها بالقصب والورق ويلبسونها السواد .



نقش يمثل سيدة تحت قبة
وعلى القبة نقشت كلمتا « مفلح » و « مشمش »

ومما يرويه التاريخ الأدبى فى هذا الصدد ما كان من الخليفة المنصور — وكان مشهوراً بين الشعراء بالدوانيقى لقلة عطائه — إذ دخل عليه شاعره الأسود «أبو دلامة» فى هذا الزى، فقد سأله الخليفة: «ما حالك؟» فقال: «شر حال! وجهى فى نصفى، وسيفى فى ظهرى، وقد صبغت بالسواد ثيابى ...» ثم أنشد:

وكنا نرجّى من إمامٍ زيادةً
فجاد بطولٍ زاده فى القلانسِ
نراها على هام الــرجال كأنّها
دِنانُ يهودٍ جُلِّلَت بالبرانسِ [1]

فضحك الخليفة من مقال الشاعر ومنظره، وأعفاه وحده من ذلك، وهو يوصيه ويتوعده: «إياك أن يسمع هذا منك أحد!»

وقد جرى الخلفاء على اتخاذ العمائم الصغيرة على القلانس، وإلا زادوا فى طولها وحدّة رؤوسها حتى تكون فوق قلانس جميع الأمة [2].

وكانت هذه القلانس ثقيلة لا محالة فى الصيف على لابسها، فقد كان يقال لمن يحضر أيام الثلاثاء من الفقهاء للمناظرة فى مجلس المأمون: «من ضاق عليه خُفُّهُ فلينزعه، ومن ثقلت عليه قلنسوته فليضعها» [3].

ولما جاء الخليفة المستعين واستحدث فى الأزياء لبس الأكمام الواسعة حتى جعل عرضها ثلاثة أشبار أو نحو ذلك، لم يفتُه فى التوسعة على الناس والترفيه عنهم أن يأمر بتصغير القلانس، وكانت قبل ذلك طوالا كأقباع القضاة [4].

وقد كان من سياسة الحكام أن اختصت كل طائفة بزىٍّ على نحو ما كانت تجرى عليه تقاليد الفرس. فكانت الأقباع — كما تقدم — للقضاة، والطيالس السود للعلماء والمشايخ.

(١) الأغانى ٩ : ١١٥، والعقد ١ : ١٣٣، وتاريخ الخلفاء ١٠٢
(٢) البيان والتبيين ٣ : ٨٠ (٣) مروج الذهب ٧ : ٣٩
(٤) مروج الذهب ٧ : ٤٠٢

وكان الشعراء يلبسون الوشى والمقطعات وكل ثوب مشهّر، ومن فوقها الأردية السود عند المثول بين يدى الخليفة. ومن الناس من كان يلبس الدرّاعات والسراويل وعليها القباء، ومنهم من كان يلبس «البازبكند» ويعلق الخنجر ويأخذ الجزر ويتخذ الجمة. وكانت القراطق والمناطق للغلمان والجوارى.

وطبيعىٌّ بعد الذى قدّمناه من وصف، لما كان من شيوع الطابع الساسانى فى عمارة القصور وزينتها وفرشها فى العهد العباسى، وما كان من شيوع الأزياء الفارسية كذلك فى مختلف الطبقات، أن نستطرد إلى ذكر ما دخل على السماط العربى فى بساطته البدوية، من ألوان الطعام المعقّدة الشهية، التى صارت تنوء بها موائد الخلفاء والأمراء وأهل اليسار أمثال: السّكباج، (مَرَق اللحم بالخل) وربما جُعل فيه زعفران، وقد يختار له طير الدرّاج، والطباهجة (اللحم المشرّح كالكبــاب) والزّماوَرْد (طعام من البيض واللحم) والسنبوسَق (وهى رقاق تحشى باللحم والدهن عليه التوابل من الفلفل والزنجبيل، ثم تقلى بالزيت وتُطْرف بالخردل) [1]، والجوزاب (من اللحم والأرز والموز والسكر)، ثم أنواع الحلواء من الفالوذج (وهو المهلّبية من النشا والحليب ودهن الفستق) واللّوزينج والجَوْزينج وغيرها كثير، يشهد لها منطوق أسمائها كلها بالنسب الفارسى.

● ج — الأعيــاد

وأخيراً نختم هذه الشواهد التى أوردناها على جهة المثال لا على سبيل الحصر، بتلك الظاهرة الجليلة التى تستوقف لا محالة كل ناظر فى تاريخ الخلفاء العباسيين، وهى احتفال الدولة بالأعياد الفارسية.

ولا نزاع أن العرب منذ أيام الجاهلية كان منهم من عرف شيئاً عن تلك الأعياد بحكم الجيرة بين عرب

(١) الأغانى ١ : ٣٩



نقش فى قاعة القبة بقسم الحريم فى قصر الجوسق
يمثل صيادة تضرب حمار الوحش ضربة قاضية
على حين يهجم عليه كلب الصيد

الشمال فى الحيرة وبين الدولة الساسانية ، وقد جاء ذكر النيروز فى هجاء جرير للأخطل إذ يقول :

عجبت لفخر التغلبىِّ ، وتغلبٌ
تؤدى جزى النيروز خضعاً رقابُها

ولكنه لم يؤثر أن كان للنيروز فى دولة عربية ذلك الشأن الذى صار له عند الخلفاء العباسيين الذين كانوا يحتفلون به احتفالهم بالأعياد الرسمية .. فيجلسون للتهنئة وتبادل الهدايا ويتبارى فيه الشعراء .

والنيروز أو النوروز من أعياد الفرس القديمة ، ويقال إن الذى أحدثه جمشيد من ملوكهم الأقدمين قبل المسيح بنحو ألف عام ، وهو الذى شرع حساب السنة الشمسية للإيرانيين ، وجعل شهورهم على مدار الشمس ، على خلاف الأمم السامية المجاورة من الآشوريين والبابليين والعرب الذين جعلوا شهورهم على مدار الأهلَّة على نظام السنة القمرية .

ويقع النيروز فى الاعتدال الربيعى فى الحادى والعشرين من مارس . ويقابل عند الفرس غرَّة شهر فَرْوَرْدين وفيه يستوى الليل والنهار ، وتدخل الشمس برج الحمل مؤذنة بمقدم الربيع ، وفى ذلك يقول أبو نواس :

أما ترى الشمس حلَّت الحمَلا
وقام وزنُ الزمان فاعتدلا
وغنَّت الطير بعد عُجمتها
واستوفت الخمرُ حولها كملا
واكتست الأرضُ من زخارفها
وَشْىَ نباتٍ تخالها حُللا
فاشربْ على جِدَّة الزمان فقد
أصبح وجه الزمان مقتبلا

ومعنى نيروز بالفارسية « يوم جديد » لأنه بداية السنة الجديدة .

وكان الفرس يتفاءلون بما تقع أعينهم عليه أول ما تقع عند اليقظة من النوم فى صبيحة النيروز ، وكان أحسن الأشكال التى يتفاءل بها ملوكهم هو منظر الغلام الحسن على فرس حسن وعلى يده باز حسن .

وملوك الفرس اتخذوا هذا الشهر كله أعياداً ، وجعلوه أسداساً : كل سدس خمسة أيام ، ثم تلى ذلك احتفالات كل طبقة على ترتيبها ، فكان السدس الثانى للأشراف ، والثالث لحُرَم الملوك ، والرابع للحاشية ، والخامس للعامة ، والسادس للرعاة . وكان من رسم الأكاسرة أن يأمر الملك بإعلام الناس بجلوسه لهم عامة فى اليوم الأول ، ثم يستقبل فى اليوم الثانى من هو أرفع مرتبة كالدهاقين والمشايخ وأرباب البيوت ، وفى اليوم الثالث أساورته وعظماءه ، وفى اليوم الرابع أهل بيته وخاصته ، وفى اليوم الخامس أولاده . وكان يوصل إلى كل أحد فى كل يوم ما يستحقه من الإنعام والإكرام ، كما كان يأتيه كل أحد بطرفة عجيبة . وفى اليوم السادس كان الملك فارغاً من قضاء الحقوق لا يصل إليه إلا أهل أنسه ، وكان يأمر بإحضار الهدايا بين يديه يلهو بتأملها .

وعلى هذا الرسم الكسروى فى جملته جرى الخلفاء العباسيون فى احتفالهم بالنيروز . ومن ذلك ما روى



من نقوش الإفريز بقصر الجوسق
ويمثل طيوراً وفروعاً نباتية ملتفة

عن الخليفة المتوكل فى يوم النيروز . إذ خلا — بعد مجلسه العام فى ذلك اليوم — إلى أهل أنسه ، وكان منهم محمد بن عبد الله بن طاهر ومحمد بن عون وغيرهما وبين يدى الخليفة الحسين بن الضحاك الشاعر الخليع ، فغمز المتوكل خادماً على رأسه حسن الصورة أن يسقى الحسين كأساً ، ويحييه بوردة عنبر ، ففعل ذلك ، وعندها التفت المتوكل إلى الشاعر وطلب إليه أن يقول فى ذلك أبياتاً ، فأنشأ :

وكالدُّرَّة البيضـاء حيَّا بعنـبر
من الورد ، يمشى فى قراطق كالورد
له عَبَثـاتٌ عند كل تحيـة
بعينيه تستدعى الحليم إلى الوجد
تمنيت أن أُسقَى بكفيه شربة
تذكـرنى ما قد نسيت من العهد
سقى الله دهراً لم أبِتْ فيه ساعة
من الدهر إلا مِن حبيبٍ على وعد

فقال المتوكل : «أحسنت والله ! يعطى لكل بيت مائة دينار»

ثم زادها إلى ألف دينار لكل بيت[١] .

وكان الناس يخرجون يوم النيروز إلى البساتين للتنزه والشرب بين المياه والرياحين ، على حد وصف شاعرنا أبى نواس :

يباكرنا « النوروز » فى غلس الدجى
بنَوْرٍ على الأغصان كالأنجم الزُّهْرِ
يلوح كأعـلام المطارف وشيُه
من الصُّفْر ، فوق البيض والخضر والحمر
إذا قابلته الشمس أوما برأسه
إلى الشَّرْب أن سُرُّوا ، ومال إلى السكر

وقد كان هذا الاحتفال بالنيروز يُستأنف ليلا فى المنازل . وقد ذكر التنوخى فى « نشوار المحاضرة » أن أهل بغداد كانت لهم لعبة على قدر الصبيان يسمونها « الدوباركة » وهى كلمة أعجمية . فكانوا يُحَلّون هذه اللعبة فى سطوحهم ليالى النيروز المعتضدى ، ويلعبون بها ، ويخرجونها فى زىّ حسن ، من فاخر الثياب ، وحلىّ يُحَلّونها بها كما يُفعل بالعرائس ، وتخفق بين يديها الطبول والزمور ، وتشعل النيران .

ومن أشهر الأعياد الفارسية بعد النيروز « عيد المهرجان » وبينهما مائة وأربعة وتسعون يوماً ، وأكبر الظن أنه احتفال بالاعتدال الخريفى ، وهو وقت نزول الشمس أول برج الميزان ، وعنده يكون استواء الليل والنهار مرة أخرى ، ويقابل ٢٢ من سبتمبر عندنا ، ومن بعده ابتداء الليل بالزيادة على خلاف الاعتدال الربيعى ، ويقع فى السادس عشر من « مهرماه » .

وكان الأكاسرة فى هذا اليوم يلبسون أبناءهم تاج الذهب الذى كان عليه صورة الشمس وعجلتها الدائرة عليها[٢] . ويذكر المسعودى أن أهل المروات بالعراق

(١) مروج الذهب ٧ : ٢٧٧
(٢) عجائب المخلوقات للقزوينى (ص ٧٨)

وغيرها من مدن الشام يجعلون هذا اليوم أول يوم من الشتاء، فتُغيَّر فيه الفرش والآلات وكثير من الملابس[1].

ويحضرنا مما قيل فى المهرجان قصيدة ابن الرومى فى تهنئة الأمير عبيد الله بن عبد الله بهذا العيد ، وهى من غرر الشعر ، وفى مطلعها مزيد من التوكيد لما ذهبنا إليه من وقوع عيد المهرجان أول الخريف :

يمّن الله طلعة المهرجانِ
كلّ يمنٍ على الأمير الهجانِ
ما رأتْ مثل مهرجانك عينًا
أردشير ولا أنوشروان
كادت الأرض يوم ذلك تفشى
سرّ بطنانها إلى الظّهران
ويحور الخريف وهو ربيع
وتسور المياه فى العيدان
وتغنى الحمام بعد وجوم
بفنون اللحون فى الأغصان
وتعود الرياض مقتبلات
ناعمات الشكير والأفنان
حفلةٌ بالأمير من كل شىء
واحتشاداً له من المهرجان
وإخال الإيوان لو كان يسعى
جاء سعياً إليك قبل الأذان
وحقيق فى الحكم أن يوجب الإ
وان حقّ ابن صاحب الإيوان

ويمكن اعتبار هذين العيدين — النيروز فى الاعتدال الربيعى ، والمهرجان فى الاعتدال الخريفى — أهم أعياد الطبيعة عند الفرس . ولكن هذا لم يمنع أن يكون للشعب الفارسى الطروب أعياد أخرى فى أكثر أيام السنة وفى أوقات مختلفة من فصولها . وكان معظمها أعياداً دنيوية وضعها ملوك الفرس ، ليتوصلوا بها إلى سرور النفس ، وإشاعة الأفراح حولهم ، واكتساب الدعاء والحمد من رعيتهم . وقد أخذها الخلف عن السلف تيمناً وتفاؤلا .

وكان عدد الشهور عند الفرس اثنى عشر شهراً ، كما هو الشأن عند سائر الأمم ، ولكن الشهر عندهم لا يكون على أسابيع ، بل هو من أول الشهر إلى آخره . ولكل يوم من الثلاثين يوماً اسم معين معروف يتميز به عن غيره من الأيام . فكل يوم وافق اسمه اسم الشهر يكون عيداً . وعدا هذه الأعياد الشهرية ، كان يتخلل كل شهر عدة من أعياد أخرى . ومن هذه الأعياد « رام روز » أى يوم رام ، وهو اليوم الحادى والعشرون وفيه يقول :

اسقنا إن يومنا « يوم رامِ »
ولـ « رام » فضلٌ على الأيامِ
فى رياض ربعيةٍ بكّر النّو
ءُ عليها بمستهلّ الغمامِ
فتوشّت بكل نَوْرٍ أنيق
من فُرادى نباته وتؤام
فترى الشَّرْب كالأهلّة فيها
يتحسّون خسرويّ المدام

ولقد بلغ من مراعاة الخلفاء العباسيين لما جرى عليه الفرس من رسوم الملك وحرصهم على الأخذ بها ، والتزام حدودها ، ما روى عن الخليفة المتوكل حين عمت الشكوى من الخلل الذى دخل على توقيت النيروز ، لاختلاف الحساب فى السنة القمرية عنه فى السنة الشمسية ، وما ترتب على ذلك من مطالبة أصحاب الأرض بدفع التزاماتهم قبل الحصاد ، فالتمسوا من الخليفة ردّ النيروز إلى مكانه من العام ، توسُّلا بذلك إلى إصلاح السنة المالية . فقد بعث الخليفة فى طلب الموبذ — وهو كاهن النار عند الفرس — ليستعين به ، وقال له : « قد كثر الخوض فى ذلك ، ولست أتعدى رسوم الفرس » .

وفى هذا الكفاية ، وفوق الكفاية فيما نحن بسبيله من الاستدلال والإبانة عن الطابع الذى انطبعت به معالم تلك الحضارة الجديدة فى العصر العباسى .

(١) مروج الذهب ٧ : ٢٧٧

# الشاعر والربابة

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

يعرف الشعب العربي كله هذا المنشد المحترف الجوال الذي يقص أخبار الأبطال ، معتمداً على حافظته من ناحية ، وعلى آلته الموسيقية التقليدية من ناحية أخرى ؛ ولكن إطلاق اسم الشاعر على هذا المنشد المحترف يدفع الباحث إلى التفكير ، وإلى تتبع الأصل الذي نجم عنه ، والحافز الذي دفع إليه . ونقاد الأدب يذكرون أن لفظ الشعر لم يكن يدل على الصورة الأدبية المعروفة بقوالبها المحددة ، وأوزانها المضبوطة وشبه المضبوطة ، وذلك الجرس المردد في آخر كل وحدة من وحداتها ، بل كان يدل على شيئات أخرى تتصل بالعقل وبالتفكير اتصالها بالمعرفة من حيث هي ، وتتعلق بالبواعث التي تدفع إلى الترنم بهذه السيرة الأدبية : وهي المشاعر والأحاسيس ؛ أي أن في الشعر معنى العلم ومعنى الشعور ، كما أن المادة اللغوية نفسها تطلق على أشياء ظاهرة في الكائنات الحيوانية تحدد أشكالها وألوانها وتبدو بها للعيان ، وقد تبرز في الكائن الإنساني بعض ملامحه وقسماته ، وتحمي غيره من تقلبات الفصول . ويذهب اللغويون إلى أن هذا كله يشير إلى تجسيم ما خفي وإبرازه بحيث يبدو لصاحبه وغيره على السواء .

ولسنا نريد بهذا التحليل المقتضب المعروف عند النقاد وفقهاء اللغة إلا أن نبين حقيقتين : أولاهما أن الشعر قديم ، وأنه أقدم جداً من الصورة الأدبية المصطلح عليها . وثانيتهما أنه لا يقوم بالمبنى والمعنى والوزن والقافية ، بقدر ما يقوم بتوضيح الشعور وتخصيصه . ومع ذلك يتبادر إلى كل باحث في الأدب الشعبي سؤال يتعذر الجواب عليه وهو : لماذا سمي المنشد المحترف بالشاعر ؟ .. وكان من الممكن أن يعرفه الناس باسم آخر وصفة أخرى ، وليس فيهم من يجهل أنه لا يبدع ما يردده على الأسماع ، وإنما يحفظه ويحكيه ، ويكاد لا يستغني عن آلته الموسيقية المشهورة بالرباب أو الربابة .

وقد يبدو هذا السؤال محيراً إذا نحن أضفنا أن الشعب قد ميز المتخصصين في بعض الحرف الأدبية تمييزاً واضحاً ، وحسبنا أن نتخير ثلاثة من أصحاب الصناعة الأدبية عند الشعب ؛ الأول هذا الشاعر الجوال الذي نطلق عليه نحن لفظ «المنشد» لنفرق بينه وبين الشاعر المبدع للقصائد في الأدب الفصيح ، وهو — كما قلنا — يحفظ ضروباً من الفن القصصي ، تقوم بالشعر أو ما يشبه الشعر ، ولا تستغني عن النثر ، وقد يعاونه غيره عند الإنشاد ، ولكن لا يمكن أن يستغني عن الربابة ذات الوتر الواحد أو الوترين . وهذا المنشد المحترف دفعته ظواهر الإطالة في القصص الشعبي ، وطاقة الحفظ المحدودة ، ورغبات المستمعين إلى التخصص أحياناً . ولقد ذكر أبناء الجيل الماضي ، كما سجل الباحثون الغربيون أن من المنشدين من تخصص في سيرة عنترة بن شداد العبسي ، ومنهم من تخصص في سيرة سيف بن ذي يزن ، ومن عرف برواية سيرة بني هلال .. وهكذا .

أما الضرب الثاني من التخصص في أدب الشعب فقد انقرض الآن أو كاد ، وهو يشبه في السمت والمظهر

والوظيفة المنشد المحترف ، ولكنه يختلف عنه فى الصورة الأدبيـة التى كان يقيد نفسه بها ، ولا يتجاوزها إلى غيرها . ولقد ذكر المستشرق « إدوارد لين » فى كتابه « أخلاق المصريين المحدثين وعاداتهم » أن هناك ، إلى جانب الشعراء طائفة أخرى أطلق الشعب عليها اسم « المحدّثين » أى « المحدِّثين » ، ومفردها « محدِّث » .

وواضح من هذا التفريق أن الصورة الأدبية التى تخصص فيها ، كانت تقوم بالنثر ، ويرد الشعر فيها لأغراض الغناء والتحلية وإرسال الحكمة وما إلى هذا بسبيل . ومعنى ذلك أن القصص الشعبى كان فيه ما يحكى الأحداث بالشعر ، ثم يجىء النثر ليقوم بوظيفة الربـط والنقل والتركيز ، ويضاف إليه أن مقطعات الشعر كانت تنشد وكأنها على ألسنة الأبطال أنفسهم . أما المحدِّث فقد تطور عن القصّاص القديم ، وهو لذلك يعتمد على النثر أكثر مما يعتمد على الشعر . ولكننا يجب أن نلاحظ فى الوقت نفسه ، أن التخصص لم يكن مضبوطاً كل الضبط ، فقد يعدل الشاعر عن حرفـته إلى حرفة المحدِّث ، وقـد يتحول المحدث إلى شاعر . كما أن الاعتماد على الحافظة جعل قوالب مصبوبة من الكلام الموزن المقفّى والمسجوع وعبارات بأكملها فى وصف المعارك والمواقف تُنقل من موضوع الشاعر إلى موضوع المحـدث ، ومن سيرة إلى أخرى ، يعين على ذلك ما يسود هذه القوالب وتلك العبارات من التعميم الذى يجعلها تصلح للمواقف المتشابهة والوقائع المماثلة ، مع تغيير يسير فى أسماء الأبطال والمواضع . ومع هذا كله فرّق الشعب بين تخصص وتخصص ، وميز بين شاعر ومحدِّث .

أما الثالث بين هؤلاء المتخصصين فى الأدب الشعبى ، فأمره يثير الانتباه أكثر من زميليه ، وهو الذى عرفه الشعب العربى فى مصر باسم « الحكَواتى » ، وواضح أن هذه التسمية من الحكاية . ويجب ألا نتصور أنه كزميليه يحترف رواية القصص الشعبى .

ومع أن الاصطلاح : « حكاية » قد ورد فى مصنفاتنا العربية قريباً من القصة والسمر ، إلا أن الموضوع الذى تخصص فيه ينقلنا إلى المدلول الأصلى لهذه المـادة اللغوية ؛ فحكى ، وحاكى ، من المحاكاة والمطابقة والنقل لطبق الأصل . ومن هنا كانت تُنقَل الأقوال حكاية عن أصحابها ، فيقال : حَكَى عن فلان ؛ أى نقل عباراته بحذافيرها . ويقال : « حكاه بخطه » أى سجَّل عباراته بيـده إمعاناً فى الضبط . وإذا تساهل أحدهم نقلها من المطابقة إلى المماثلة ، فالتشبيه المحكم فيقال : « تحكى الشمس فى الضياء والجلال » . وهذا المدلول هو الذى اعتمد الشعب عليه فى إطلاق اسم « الحكواتى » على نوع من الممثل الفرد ، يقوم بتقليد الأشخاص والأصوات ، ويتوسل بمحاكاة الحـركة والإشارة أيضاً . ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب ، بل كان يقلد أصوات الحيوان أيضاً ، وكان الشعب لا يلتمس عنده تمثيلا جاداً ، وإنما يلتمس ما يسـير الضحك ويشيع البهجة ، ولا تزال له نظائر فى الفنون التمثيلية الهزلية إلى اليوم .

وعلى الرغم من هذا التفريق الواضح بين هذه الأنواع الأدبية المتخصصة ، فإن هناك تداخلا قوياً بينها ، وقد أشرنا إلى التداخل بين صناعة الشاعر وصناعة المحدِّث ، وبقى أن نشير إلى أن « الحكواتى » قد تداخلت صناعته هو الآخر فيما كان يصدر عن زميليه . والذين يستمعون إلى الشاعر يدركون أنه لا يكتفى بالإنشاد الشعرى على ربابته ، والرواية النثرية بين مقطوعاته فحسب ، ولكنه كان يتوسل هو الآخر بالتمثيل أيضاً ، فله مقامه الظاهر البارز بين المستمعين ، وهو يقلد بصوته مواقف الوعيد والزجر والغضب ، ويحكى بنبراته مشاعر الفوز والابتهاج والغَزَل ، وقد يحاول تقليد غير العرب فى اللكنة والصوت ، من روم ويهود وعجم ، ويعمد فى كثير من الأحيان إلى إبراز



عود يشبه الربابة الحالية يتكون من صندوق صغير مصنوع من ظهر السلحفاة المغطى بالجلد ويد من الخشب . وبدلا من استعمال القوس أو الريشة للعزف على الأوتار كانت تستعمل قطعة صغيرة من الخشب على شكل اللوزة . وهذا العود أحد عودين بالمتحف المصرى يرجع تاريخهما إلى الأسرة ١٨ ( ١٣٤٠ – ١٥٨٠ قبل الميلاد )

ما يشبه المحاورة بين رجلين أو امرأتين ، أو رجل وإمرأة .

وهو مالايزال أشباه الحكواتى يقومون به إلى الآن . وليس من المعقول فى الوقت نفسه أن نتخيل المحدّث يروى قصته كالمحاضر أو المدرس أو الخطيب ، ذلك لأن الموضوع لا يقوم على التلقين أو التعليم أو توجيه المستمعين ، وإنما يقوم على أحداث متشابكة ، ووقائع مسلسلة يقفو بعضها بعضاً ، والذين يريد أن يصورهم دنيا من الناس تختلف أسنانهم وهيئاتهم وأميهتهم وقومياتهم . وإذا كان المرء فى حديثه العادى لا يمكن أن يتخلى عن الإشارة والحركة ، ومناسبة النبرة لأحاديثه ، فإن هذا القصّاص ، كان من غير شك ، يتوسل هو الآخر بالتمثيل ، فيحاول أن يحكى مختلف اللهجات والأمزجة والقوميات والمهن ، لكى يضفى الحياة على قصصه . ولكلٍّ من الشاعر والمحدّث صناعة لها قواعد وأصول وتقاليد . وما دامت احترافاً يطلب إشباع نفوس المستمعين فإنها تتفنن فى إكساب الوقائع والأحداث والأشخاص صفة الحيـــاة ، ولا يكون ذلك إلا بفن الحكواتى ، أو تعبيرنا الحديث : فن التمثيل .

* * *

وإذ قد عرفنا أن الشعب قد ميز بين الشعر والرواية والتمثيل على هذا النحو ، فإن الواجب يقتضينا أن نعرض لسؤال آخر هو : أىُّ فنٍّ من هذه الفنون أسبق من غيره فى الظهور ؟ وليس هذا السؤال صعباً كالذى سبقه ، ذلك لأنه قد أصبح من البديهيات أو المسلّمات من الناحية الفنية أن الشعر أسبق من النثر ، ومعنى هذا أن الشاعر أسبق من المحدّث . فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة أن المحاولات التى بذلت لتأريخ القصص الشعبى تكاد ترجح ظهور سِيَر شعبية بأعيانها قبل غيرها ، تأكد لنا أن موضوع تخصّص الشاعر أقدم من موضوع المحدّث ، وأن البيئة التى نشأت فيها سيرة عنترة والمهلهل وسيف بن ذى يزن مثلا ، أبسط من البيئة التى ظهرت فيها سيرة الظاهر بيبرس . وعلى الرغم من أن هذه السِّيَر كلها على اختلاف فنونها قد عاشت فى العالم العربى جنباً إلى جنب أمداً طويلا ، وتقلبت بين البدو والحضر ، فإن مما لا شك فيه أن التى كانت تقوم بالشعر منها أصّل من الأخرى ، وأكثر شيوعاً وتأثيراً ، كما أن رواج صناعة الشاعر كان أعظم فى مختلف الأقاليم والبيئات من صناعة المحدّث .

وتبقى ظاهرة واحـــدة بعد ذلك وهى : أن

الشاعر على أسبقيتــه ، وشيوع مادته ورواج صناعته كان يقترن منذ البداية بفنَّين آخرين ، هما : الموسيقى التى يجسمها اللفظ المنغوم وتؤكدها الربابة القريبة من الصوت البشرى ، والتمثيل الذى لم يكن يستطيع أن يعيش على حرفته إلا إذا تشبث به فى حكاية الأحداث والوقائع والأشخاص . وهذه الظاهرة لا تلتمس فى بيئة بعينها ، ولا فى عصر بعينه ؛ وأغلب الظن أنها قديمة قدم النزوع إلى وجدان قومى يغلب على عصبية العشيرة والقبيلة وما إليهما .

وهذه الظاهرة الأدبية الفنية جديرة بإمعان النظر . وإذا كان الشعر قد لابس شعائر الدين فى كثير من الجماعات المتبدية ، فإنه ظلَّ قرين الموسيقى فى طبيعته ، وزميل التمثيل فى حكايته المجهورة للمشاعر المتباينة والمواقف المختلفة . وهو الذى دفع مؤرخى الفنون الجميلة إلى أن يتصوروا أصلاً يجمع الفنون كلها فى قوس واحد . وافترضوا أن هذا الأصل لا بد أن يجمع النبرة والإيقاع والحركة والإشارة فى الأداء . ومهما يكن من شىء فإن الشعر الملحمىَّ توسل دائماً إلى جانب الإيقاع فى تضاعيفه بضرب من التلحين ، كما اصطنع التمثيل ، وكثيراً ما اعتمد على آلة موسيقية تؤكد حكايته لما يريد . ولسنا من الذين يتعصبون لهذا الفن دون ذلك ، فكلها تقوم بوظائفها الحيوية والجمالية فى إطار وسائلها وتقاليدها ، ولكن الشىء المهم هو أن الشعر فى الأدب الشعبى تختفى ذوات قائليه فى وجدان الجماعة ، وأن هذا الشعر كان يتغنى فضائل ويحكى نماذج ، وأن الشاعر كان يقوم بأهم ما تحتاج إليه الجماعة من جمع تراثها وتوحيد كلمتها ، وإبراز مقوماتها وخصائصها ؛ ولذلك رأيناه يقترن بالرئاسة والقيادة والفروسية قبل أن يصبح محترفاً للشعر . ولعل هذا الاحتراف هو الذى أبرز طبقة من أبناء المهنة الواحدة ، يتقاربون سمتاً وهيئة وزيًّا وعُرفاً ، ويتنافسون فى الحصول على الأجور

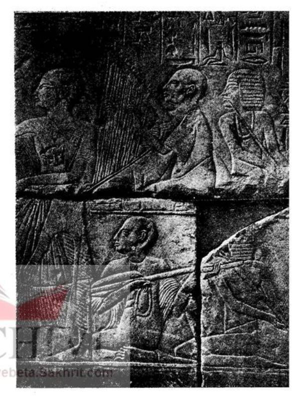


منظر ملون على جدران مقبرة « ناخت » بالقرنة بالبر الغربى للأقصر ، وكان ناخت موظفاً فى عهد الملك تحتمس الرابع أحد ملوك الأسرة ١٨ وهذا المنظر يمثل فتاة تعزف على العود الذى يشبه الربابة الحالية



فى صورة الجوائز والصِّلات . وظهور هذه الطائفة المهنية إلى الوجود يشير فى ذاته إلى الخروج من عصبية العشيرة والقبيلة إلى القوم والأمة . ومن هنا كان الشعر الملحمى ظاهرة من ظواهر الوحدة القومية فى كل جماعة ، وإنْ حمل فى تضاعيفه العصبيات الصغيرة ، أو ثمرة من ثمرات ابتعاث الوجدان الجَمْعى فى الأمة عند إحساسها بالخطر من عوامل التفكك من ناحية ، أو العدو المتهجم على الحمىّ والديار من ناحية أخرى . وتتسلسل الأحداث والوقائع سجالاً بين الأمة وعدوِّها ، وبين مختلف عصبياتها تمكيناً للوحدة وانتصاراً لأصحابها .

وهذه الظاهرة الواضحة فى جميع الملاحم التى صدرت عن مختلف الشعوب على مدى التاريخ ، نراها عند اليونان والفرس والسلاف والجرمان والجمعيات الطورانية والمغولية ، كما نراها عند العرب . والجماعة هى الشاعر ، وإذا نسبت ملحمة إلى مبدع بعينه فإن



منظر فى إحدى الحفلات الخاصة يمثل موسيقيا مكفوفاً يعزف على الجنك ومعه اثنان من لاعبى الناى « الفلوت » وثالث يعزف على العود

ذلك يعنى — إن صحّت النسبة — فناء وجدانه فى وجدان قومه ، أو يعنى أن الجماعة التمست لها مبدعاً لملحمتها وفاء بقانون العلـيّة .. وما أكثر الدراسات التى ظهرت فى تحقيق هذه النسبة أو التشكيك فيها .

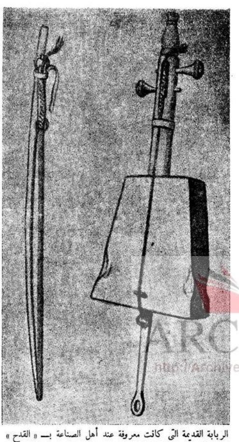
وتوحى إلينا الربابة التى يتوسل بها المنشد المحترف الجوّال فى العالم العربى بأن نتتبعها ، فهى من فصيلة الآلات الوترية البسيطة . والناظر فى أىّ معجم موسيقى مصور يجد أنظاراً لها عند مختلف الشعوب . فقد عرف المصريون الأقدمون ما يشبهها ، ودلت النقوش التى التى عثر عليها بين آثار الأسرة الثامنة عشرة ، أن هذا العصر على قِدَمه استعمل آلات وترية تماثلها ، ولكنها كانت تختلف عنها من ناحية واحدة ، وهى أن مصر القديمة استعانت بالريشة أو الإصبع ، ولم تستعن بالقوس ، اللهم إلا إذا كان بين الباحثين من وجد قرينة تغير هذه الحقيقة . وعدم استعمال القوس من الأهمية بمكان فى موضوعنا ، لأن الربابة التى يقترن بها شاعرنا يجعلها القوس قادرة على مسايرة الصوت البشرى فى الإنشاد ، أما الريشة والإصبع ففيهما تقطيع يبرز النغم ويُعين عليه ، ولكنه غير مسلسل كصوت الإنسان . وما نريد فى هذا الفصل أن نتعرض بالإثبات أو النفى لتأثير مصر القديمة فى ثقافة اليونان ، وحسبنا أن نسجل فقط أن هنـاك تشابهاً كبيراً بين الآلات المصرية ، وأنواع القيثارة اليونانية وما إليها .

ومن الطريف أن نسجل هنا أيضاً نبوغ المكفوفين فى الترتيل والإنشاد والتوقيع الموسيقى بين المصريين القدماء ، وكانوا ينصرفون لهذه المهنة انصرافاً دينياً أو شبيهاً بالديني . فإذا انتقلنا إلى اليونان وجـدنا « هوميروس » الذى أصبح المثل الكامل للشاعر الملحمى عند النقاد ومؤرخى الأدب ، هو أيضاً من المكفوفين !

أما العرب فإن الجاهلية المصطلح عليها — كما نؤكد دائماً — ليست هى الطور البدائى من التاريخ العربى ، إذ ليس من المعقول أن يبدأ هذا التاريخ بما يقرب من قرنين قبل ظهور الاسلام . والظواهر الأدبية نفسها التى أثِرت عن الجاهليين كانت من الإحكام فى الصورة والثبات فى التقاليد بحيث تكون مسبوقة بأطوار أخرى متطاولة أثمرت النشأة والنمو والتجربة والتطور . فإذا أضفنا إلى هذا كله الحضارات التى ظهرت فى الجنوب والشمال والغرب ، واتصال العرب بغيرهم من الأقوام ، وتبادل الأخذ والعطاء بينهم وبين غيرهم ، أدركنا أن الجاهلية أطول عمراً من الاصطلاح

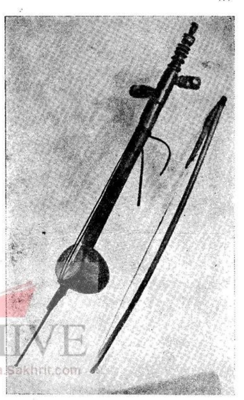
المعروف بكثير . ومن سوء الحظ أننا نعتمد الآن على الروايات المدوّنة وحدها فى دراساتنا الأدبية ، ولا نكاد نلقى بالنا إلى ظاهرتين أساسيتين فى حياة كل جماعة ، وهما : اختزان الشعوب للتراث اللغوى والأدبى ، وحكايته والنسج على منواله . ثم أن هذه الشعوب كثيراً ما تخضع لما يعرفه علماء الوراثة بالاسترجاع ، على الرغم من التطور ، أى أنها تظهر بين جيل وآخر مايدل على فترة سابقة متوغلة فى القدم ، أو تقليد سحيق ظُنّ أنه اندثر . ولو قد فعلنا واعتمدنا على ما يصدر عن الشعب العربى فى بواديه ونجاده ، وسهوله ووديانه وسواحله ، لأكملنا الرواية المدوّنة فى بطون الكتب التى تناثرت عقدتها ، وضاعت حلقات منها . ومن سوء الحظ أيضاً أننا لم نجد من يحتفل بالجانب المادى من موسيقانا الشعبية على اختلاف منابتها ، وليست هناك نقوش تصور آلاتنــا القديمة تصويراً إحصائياً . وقصارانا أن نشير إلى وجود الفصيــلة الوترية البسيطة فى العصر الجاهلى المصطلح عليه ، ومع ذلك فالأسماء التى كانت تدل عليها كالموتّر والكروان والبربط والمزهر ذى التجويف الجلدى والعود ذى التجويف الخشبى لا توجد الرباب أو الربابة بينها ، وهو ما دعا بعض الباحثين إلى أن يفترضوا انتقالها من بيئة أخرى ومن قوم آخرين .

ومع ذلك فالربابة التى يتوسل بها المنشد المحترف فى عصرنا تختلف عما كانت عليه فى القرن الماضى كما ذكر المستشرق الإنجليزى إدوارد لين وقتذاك ، فإن الآلة التى رآها ووصفها هى التى كانت تُعرف برباب الشاعر ، أو ربابة أبى زيد ؛ وهى واحدة الوتر يبلغ طولها تسعين سنتيمتراً تقريباً ، وجسمها على هيئة شبه المنحرف وهو من الخشب من غير قاع ، ووجهها مغطى بقطعة من الجلد ؛ وتستند إلى ركازة من الحديد ، ويتألف الوتر من شعر الخيل . وهذه الآلة هى التى تعرف عند أهل الصناعة اليوم بـ « القدح » .



الربابة القديمة التى كانت معروفة عند أهل الصناعة بـ « القدح »

أما الربابة المستعملة الآن فهى ثنائية الوتر . ومن العجب أنها كانت تسمى فى القرن الماضى بالكمنجة ؛ حتى إذا استعارت الآلة الغربية هذا الاسم اتخذت هى صفة الربابة واسمها أيضاً ، لأنها مشابهة لها ، ويتفاوت طولها بين ستين ومائة سنتيمتر ، وصندوقها الصوتى جوزة فارغة أزيل ما يقرب من ربع حجمها ، وقام الخرّاط بتسويتها وتزيينها بالثقوب والحلى ، وهى مغطاة « برقمة » من جلد السمك ( البياض ) تلصق بها بواسطة الغراء ، وتوضع عليها قطعة من الفلين أو



الربابة الجديدة التي كانت تعرف بـ « الكمنجة »

ما يشبهها تسمى « الغزال » ، ويركب على هذه الجوزة ساعد من الخشب أو الخيزران ، وقد يكون من الأبنوس المطعّم بالعاج وهو أسطواني الشكل كالقضيب . وينتهي الساعد بـ « معوال » من الحديد يثبته في الجوزة . وفي أعلى هذا الساعد « ملوتان » ؛ والجمع ( ملاوى ) ، أي مفتاحان ، وقد تلبس رأسه بقطعة من العاج . ولهذه الربابة وتران مشدودان ، كلٌّ منهما ستون من شعرات الخيل ، ويجدل كلٌّ منهما عند رأس الساعد بحبل رفيع حتى يستطاع شدّها على الملويتين ويتصلان بحلقة من الحديد عند المعوال أسفل الجوزة ، وفي حوالى نصف الساعد تؤخذ « عصابة » من الجلد على الشعر .

وهذان الوتران أحدهما « دوكاه » والآخر « نواه » . ويكون التصرف في الأنغام بتقطيع الوترين على الساعد بواسطة الأصابع .

ويتناسب طول القوس مع طول الربابة ، وهو عبارة عن عصا من خشب الشوم أو الخيزران ، ويُعِدُّها الخراط ويثقبها من ناحيتيها ، ويدخل الشعر من أحد الثقبين بعد أن يعقد ، وبالقرب من نهايته يمرّر بجلبة معدنية ويُحْبَك آخره فيه بخيط ، ويوصل بين هذه الجلبة وجلبة أخرى مثبتة في الثقب الآخر من القوس بقطعة من الجلد طولها حوالى ثماني سنتيمترات ؛ وذلك لشدّ الشعر أو إرخائه .

* * *

والدارس للأدب الشعبي ، يجب عليه ألا يكتفي بالصورة الأدبية المدوّنة مهما كانت ، لأنه لا يستطيع أن يتبين فيها الظواهر الموسيقية والتمثيلية . وإذا كان النغم الموسيقي يتخذ شكلا بسيطاً راتباً يكاد يتكرر دائماً في المقدمة والختام لكل سمر ، وفي المواقف على اختلافها ، مع تنوع يسير تقتضيه في النادر القليل مناسبات شبه غنائية ، فإن التمثيل أكثر تعقيداً وتفصيلا وتنوعاً ، وهو يعتمد :

أولا : على قدرة الشاعر على التعبير بالصوت والنبرة والإشارة والحركة .

ثانياً : على مساعد واحد أو اثنين لا يرددون اللحن معه فقط ، وإنما يقومون في كثير من الأحيان مقام الشخوص الأخرى التي توجه إليها الحركة والإشارة والحديث .

وثالثاً : ما يتوسل الشاعر به من أدوات شبه مسرحية ساذجة تدل على السلطان أو السلاح ، أو تتخذ وسيلة من وسائل الإشارة . ولذلك يستطيع الباحث الذي يتجاوز النص المدوّن للملاحم الشعرية أن يجد حواراً بالمعنى الكامل في التمثيل .

وإليك شاهداً يثبت ما نقول ، وهو حوارٌ دار بين الجازية فى سيرة بنى هلال والحارس الواقف على باب تونس ؛ تحتال عليه لكى يفتح الباب لها ولجمع من النسوة الهلاليات تنكّرن جميعاً فى زىّ البائعات ومعهن أبوزيد الذى تنكّر هو الآخر على الرغم من سمرة بشرته فى زى امرأة :

الجازية – يا بواب منصور . افتح لى باب السور ، ندخل بدستور ، ونبيع العطاره

الحارس – المفتاح ماهو بيدى. أروح أشاور سيدى . ذا الباب الحديدى فى فتحه مشاوره

الجازية – افتح وكن طايع. جبنالك بضايع . وتحت بدايع. تصلح للإماره

الحارس – لا أفتح ولاشى . ولا عقلى بلاشى . إن كنتم عطاشى، اشربوا من البياره

وتستمر المحاورة على هذا النحو فترة طويلة، وهى واردة فى النص المكتوب كأنها قصيدة غنائية واحدة مع أن توجيه الخطاب فيها يكشف عن عنصر الحوار من ناحية ، وعن التلحين الموسيقى من ناحية ثانية ، وعلى ضرب من التطور الأندلسى والمغربى لأوزان الشعر العربى من ناحية ثالثة . وهذه الظواهر تحتم على دارس الأدب الشعبى أن يعتمد على النص الحىّ لا النص المدوّن ، وأن يُدخِل فى حسابه ما يشيع فى الملحمة الشعبية من عناصر موسيقية وتمثيلية ، وهى موجودة فى كل نص منظوم ، كما تبدو أكثر وضوحاً فى مواقف الصراع العاطفى والمناسبات الغنائية .

وهذا هو السبب الذى يدعونا دائماً إلى الاحتفال بالشاعر والربابة لا لأنهما حلقة من تراثنا الأدبى الشعبى ، بل لأنهما وثيقةٌ حية تدل فى ذاتها على اقتران الشعر بالموسيقى والتمثيل ، وكثيراً ما قيل إن الأدب العربى استعار فنّ التمثيل بصفة خاصة من العرب . وكل باحث فى الدراما ، بمعناها العام يعرف أن التمثيل إنما بدأ بممثل فرد كشاعرنا . فالأصل إذن كان ولا يزال موجوداً عندنا ، والحاجة إليه لم تتوقف أبداً . ويدل الشاعر الشعبى أيضاً على حقيقة أكبر وهى أن النزوع إلى الوحدة القومية أصيل فى وجدان الأمة العربية ، وقديم جداً فى تاريخها . وإذا كان قد تأثر البيئات والأقاليم وتطور فى الزىّ كما عدّل فى النغم ، فما أحوجه اليوم إلى أن يكون الأساس الذى تبنى عليه الدراما العربية ذات الوظيفة القومية ، والقصة الفنية التى تجسم نوازع الصراع الإنسانى ، والفضائل الثابتة النقية فى مجتمعنا العربى العريق .





# ألبير كامي : أديب الثورة واللامعقول

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

كان مصرع ألبير كامي Albert Camus خير مصداق لمذهبه في الوجود !

لقد قتل في حادث سيارة على الطريق الأهلي رقم ٥ وهو عائد إلى باريس بعد عطلة رأس السنة في الساعة الواحدة والدقيقة الخامسة والخمسين في اليوم الرابع من شهر يناير سنة ١٩٦٠ ؛ اصطدمت السيارة في انحرافها ، لتفادي عربة نقل ، بشجرة دُلْب ؛ فمات أصغر حاصل على جائزة نوبل للآداب ، مات لفوره دون « تمرُّد » ولا « مقاومة » .

مات ميتة « لا معقولة » absurde ذلك الذي رأى أن كل ما في الوجود « لا معقول » ، وإن لم ينقطع « رجاؤه في الإنسان » .

مات ميتة « استسلام » résignation ذلك الذي نادى دائماً « بالتمرد » و « الثورة » و « المقاومة » .

ولو كان قد مات وهو « يقاوم » لكان قد أدَّى دوره الحقيقي ، وهو الذي قاوم احتلال بلاده إبَّان الحرب العالمية الثانية بشجاعة وذكاء نادري المثال .

ولو كان قد مات وهو « يثور » و « يتمرد » على بربرية القوة الغاشمة التي تفرض العذاب والإرهاب والبطش والطغيان في البلاد التي ولد فيها — الجزائر المناضلة الرائعة الجهاد — لكان قد أدَّى دوره الحقيقي خير أداء ، وهو الذي طالما ندَّد قلمه بجرائم الاستعمار الفرنسي — أي استعمار بلاده هو — في الجزائر ، لأنه أحس وشارك في الشعور بالظلم الرهيب الذي يعانيه شعب الجزائر من جانب المستعمرين colons الفرنسيين ، فأدرك — وهو الطالب البائس المحروم — أن إخوانه الحقيقيين هم أبناء الجزائر المسلمون المستضعفون الذين أذلَّهم بنو أهله ووطنه .

لكنه لو كان قد مات وهو يؤدي أحد هذين الدورين لكان موته « معقولا » ولكذبت فلسفته في الوجود والحياة .

وإذن فقد كان موته خير دليل على صدق فلسفته .

* * *

وُلد ألبير كامي في السابع من نوفمبر سنة ١٩١٣ في قرية موندوفي بعمالة قسنطينة في الجزائر لأب فرنسي وأم إسبانية . وكان أبوه عاملا زراعياً في تلك القرية أثناء ذلك الموسم ؛ ثم قتل في معركة المارن Marne الأولى فترمَّلت أمه وهي في الخامسة والعشرين ، وراحت تسكن مدينة الجزائر لتجد لها عملا فأقامت في بيت حقير في حيّ بلكور Belcourt ومعها ابناها وأمها وأختها الخرساء العاجزة ، وعاشت عيشة الفقراء المدقعين . فتأثرت طفولة ابنها الأصغر — ألبير — بهذا الحرمان وأحسَّ بأن الفقـــراء مصيرهم الــوحدة والصمت والاستسلام الهادئ . لكن كان يخفف من وقع هذه الفاقة النكراء شيئان : الشمس والبحر ؛ شمس الجزائر الحارة الناعمة ، وبحرها الأزرق القاتم الذي يغمر الخيال الواسع .

قضى كامي إذن طفولته وشبابه في الفقر ، فامتلأت

نفسه بأحاسيس الأذكياء من طبقة الكادحين : الشعور بالظلم ، ومرارة التفاوت الاجتماعى بين الطبقات ، واستعلاء الأغنياء والمترفين ، وإهانة الثراء الفاحش المتكبر . وهى مشاعر تفضى عند النفوس الرقيقة إلى الاستسلام والرضا الحزين بالكفاف والفرار إلى عوالم خارقة يخلقها الوهم ؛ ولكنها على العكس من ذلك تؤدى إلى التمرد والثورة على الأوضاع والسخط الشامل ، وأحياناً إلى الرغبة فى التدمير والانتقام الطائش ، لدى النفوس العنيفة أو الواعية . لهذا لم تكن أفكار كامى فى هذه النواحى صادرة عن قراءات قرأها أو مبادئ عقلية مجردة استهوته وخلبت فضوله الفكرى ، بل كانت تنبع من أعماق الشعور بالتجربة الحية لما عاناه فى حياته تلك : إبان طفولته وصباه فى أزقة مدينة الجزائر ؛ ومن هنا كان الصدق فى تعبيره ، والعمق فى إيمانه ، والحرارة فى نبراته .

وساعد على تفتح مواهبه فى الصبا أن كان له معلم فى المدرسة الابتدائية يدعى جرمان Germain ، من أولئك المعلمين المغمورين فى المدارس الابتدائية ، ولكنه على ذلك جمهورى مخلص لمبادئ ثورة سنة ١٨٤٨ ، ذو آمال واسعة فى تحرير الطبقات وبث مبادئ الاشتراكية . وسرعان ما استرعى نظره ذكاء هذا الطفل الفقير ، فاستطاع أن يحصل على منحة دراسية فى الليسيه .

وهنا فى الليسيه بالجزائر — وكان يؤمها بخاصة أبناء الأثرياء من كبار المستعمرين — أحس الصبى البارز الذكاء بالظلم الاجتماعى ، وأدرك أين مكانه فى سلم المجتمع : إنه ليس بين بنى وطنه الفرنسيين ، بل بين أولئك المغلوبين على أمرهم من المسلمين والفقراء الكادحين .

وكان لألبير كامى ولع شديد بكرة القدم ، وصار حارساً للمرمى مبرزاً فى فرقة المدرسة . وفى ذات مرة أصيب ببرد سرعان ما انقلب إلى التهاب رئوى خطير ،



السيارة المشئومة عند وقوع الحادث ، والساعة فيها تشير إلى الواحدة والدقيقة الخامسة والخمسين

وتضاعف المرض فأصبح مسلولاً لن يشفى من أثره أبداً ، فرأى أنه لن يكون له قبل بمهنة التدريس ، فانصرف عن التفكير فى مهنة التدريس ، وانخرط فى سلك وظائف الدولة ، فعمل أول ما عمل كاتباً فى مديرية الجزائر . ولكن عمله الكتابى الممل الثقيل بين أضابير مكاتب المديرية لم يمنعه من الكتابة الأدبية ، فراح يكتب أقاصيص صغيرة ظهرت بعنوان « الزفاف » Noces . واهتم بتأليف فرقة مسرحية ، كان معظم الممثلين فيها من المسلمين ؛ وشغله المسرح كثيراً : تمثيلا وقراءة . وفى تلك الأثناء تعرف إلى أدب دوستويفسكى ، القصصى الروسى ذى الوشائج الوثيقة بأحواله : .فكلاهما فقير مهين ، وكلاهما مؤمن بالإنسان ، وكلاهما ذو حساسة مرهفة جداً ، وبخاصة فيما يتصل بالأحوال الاجتماعية ، ومشكلة الأغنياء والفقراء ؛ وكلاهما مؤمن . وليس ثم موضوع محدد لهذا الإيمان .

* * *

واستهوت الصحافة ألبير كامى ، لما أن توثقت صلته بالصحفى الكاتب بسكال بيا Pascal Pia رئيس تحرير جريدة « الجزائر الجمهورية » Alger Républican



ألبير كامى وهو صبى يلبس « مريلة » سوداء وسط العمال الجزائريين فى ورشة خاله صانع البراميل . ومن هنا شعر كامى دائماً بأن إخوته هم أولئك الجزائريون المسلمون المغلوبون على أمرهم ، لا أولئك المستعمرون الطغاة من بنى وطنه الفرنسيين

وأول مقال صحفى رئيسى كتبه كامى كان تحقيقاً عن بؤس العمال القبائليين ، بيَّن فيه الأحوال الاجتماعية الموغلة فى الشقاء التى يعانيها هؤلاء العمال الذين يعملون فى خدمة الرأسماليين المستعمرين فى الجزائر ، وهم جميعاً من المسلمين . فتنبهت السلطات الاستعمارية فى الجزائر ، وفى باريس نفسها ، إلى خطورة هذا الذى أيقظ الوعى ضد استغلال المستعمرين ، ونبَّه الراقدين فى فرنسا إلى الجريمة الكبرى التى يرتكبها أبناؤها الطغاة العُتاة فى الجزائر . ومن هنا يمكن أن نعترف بالفضل لكامى فى كونه من أوائل الفرنسيين الذين تنبهت ضمائرهم لجرائم الاستعمار الفرنسى ، مما كان إيذاناً بما سيفضى إليه فى النهاية هذا الوعى من ثورة على المستعمرين والاستعمار ، وكان إرهاصاً بحركة التحرير الجزائرية الباسلة .

وانتقل كامى إلى باريس . وعمل سكرتير تحرير لجريدة « باريس المسائية » Paris Soir . وفى أثناء عمله كان حريصاً على مشاركة عمال الطباعة والجمع والتصفيف حياتهم وأعمالهم لأنه كان يشعر بأنهم أقرب إليه رحماً من هيئة التحرير والكتاب .

واندلعت الحرب العالمية الثانية فأراد كامى الانخراط فى المعارك ، لكن حالته الصحية حالت دون ذلك . وبعد هزيمة فرنسا انتقل من باريس إلى كلبرمون فراند Clermont -Ferrand بالقرب من ڤيشى فى المنطقة غير المحتلة آنذاك ، وانتقلت كذلك صحيفة « باريس المسائية » . وفى هذه الأيام من سنة ١٩٤٠ كتب أولى قصصه الكبرى ، وأشهرها ، وهى قصة « الغريب » ، ولكنها لم تظهر إلا سنة ١٩٤٢ .

ثم انضم إلى حركة « المقاومة » للاحتلال الألمانى ، فاشترك فى خليَّة « الكفاح » وعاش مستتراً فى باريس ، وكان يطبع هو وجماعة من أصدقائه نشرة للكفــاح سميت بهذا الاسم : « الكفاح » Combat ؛ ما لبثت بعد تحرير باريس فى ٢٤ أغسطس سنة ١٩٤٤ أن تحولت إلى صحيفة يومية كانت تُعَدُّ لسان « المقاومة » الشعبية فى فرنسا ، وأصبح ألبير كامى رئيس تحرير لها منذ ذلك التاريخ ، أما إدارتها فكان يقوم بها صديقه الصحفى القديم بسكال بيا Pia ، واشترك معه فى تحريرها : چان بول سارتر ، وبال Palle وأسترك Astruc وأوليڤييه Ollivier وغيرهم ممن صاروا فى قمة الشهرة فيما بعد . وكان لهذه الصحيفة أثرها الهائل فى الشباب والجيل الصاعد الذى عانى آلام الحرب وانتظر بعدها أن يقبل على آمال جديدة وأن يكوِّن لنفسه فى الحياة أسباباً ونظرات جديدة . وعلى الرغم من أنها لم تكن واسعة الانتشار كثيراً ، فقد كان أثرها الفعلى فى التوجيه أكبر من أية صحيفة أخرى . واستمر كامى فيها هو وصحبه ، إلى أن تغيرت الحال فى فرنسا فلم يعد الجوُّ جوَّ المفكرين النبلاء وأصحاب الآراء الجديدة الممتازة ، بل جوَّ الأحزاب الانتهازية بمناوراتها الوضيعة ودسائسها الدنيئة ، فاستقال من رئاسة تحرير

« كومبا » وتركها نهائياً ؛ ولا عجب فقد اشتراها يهودى ثرىّ من تونس سرعان ما حولها إلى صحيفة استعمارية رجعية دنيئة .

وكان نجم كامى الأدبى والفكرى قد بدأ يعلو ويسطع ، فأصبح هو وسارتر عنوانين لحركة أصيلة جديدة فى الأدب والفكر الفرنسيين . فاتجه كامى بكليّته إلى الكتابة الأدبية ، فتوالت رواياته ومسرحياته ومقالاته الأدبية ، وأصبح يعدُّ على رأس الحركة الأدبية والفكرية الصاعدة فى فرنسا هو وصديقه سارتر .

بيد أنه كان فى المواقف السياسية البارزة يرفع صوته عالياً ضد الظلم والاستبداد وضد الاستعمار بكل أنواعه ، وبخاصة الاستعمار الفرنسى فى شمال أفريقية . ولا يمكن أن ينسى له العرب مواقفه العظيمة فى الدفاع عن حريات تونس ومراكش خصوصاً لما أن عزل السلطان محمد الخامس فى أغسطس سنة ١٩٥٤ ، ثم دفاعه عن حق الجزائر فى الحرية وتقرير المصير ؛ وإن كان موقفه فى المشكلة الجزائرية أقل وضوحاً منه فى مشكلتى تونس ومراكش . لأنه وإن كان يؤمن بحق الجزائريين فى تقرير مصيرهم بأنفسهم ، أعنى فى الحرية ، فإنه كان يودّ أيضاً أن يكون ثمّة رباط وثيق — على صورة ما — بين الجزائر وفرنسا .

ولهذه المواقف الرائعة فى الدفاع عن الحرية والحملة على الظلم ، وللقيمة الإنسانية الممتازة لقصصه ، ولإخلاصه فى الدعوة إلى العدالة وازدرائه للقوة الغاشمة ، منح ألبير كامى جائزة نوبل للآداب فى سنة ١٩٥٧ ، فكان أصغر من حصل على جائزة نوبل للآداب منذ إنشائها حتى الآن . وهى أعلى جائزة أدبية فى العالم يطمح إليها مفكر أو أديب .

لقد بلغ قمة المجد . لكن لم ينعم بهذا المجد المبكر إلا عامين . فما كان أقرب القمة إلى النهاية !



ألبير كامى فى مكتبه بدار الناشر جاليمار

## ● أديب الثورة واللامعقول

ومذهب ألبير كامى يقوم على فكرتين سائدتين : اللامعقول l'absurde ، والثورة la révolte ؛ الأولى منهما قد عرضها من الناحية الفلسفية فى كتابه « أسطورة سيسيفوس » Le Mythe de Sisyphe سنة ١٩٤٢ ) ؛ والثانية فى مجموعة أبحاث جمعها فى كتاب : « الثائر » L'Homme Révolté .

* * *

أما سيسيفوس فشخصية أسطورية اتخذ منها كامى رمزاً لحال الإنسان فى هذا الوجود . فهوميروس يحدثنا عن سيسيفوس فيقول إنه كان أعقل بنى الإنسان ، وإن كان ثمة رواية أخرى تقول إنه كان يميل إلى قطع الطريق . ولكن الآراء تختلف فى الأسباب التى من أجلها عوقب عقابه الرهيب فى العالم السفلى بأن قضت عليه الآلهة بأن يستمر أبداً فى إصعاد صخرة إلى قمة جبل لا تلبث بمجرد وصولها إلى القمة أن تسقط من تلقاء نفسها ، فيضطر سيسيفوس إلى إصعادها من جديد ؛ وهكذا أبدا . وليس ثمّ عذابٌ أفظع من القيام بعمل

رب الأرباب زيوس ؛ فدهش أبوها لاختفائها، وشكا إلى سيسوفوس . وكان هذا على علم بسببها فعرض لأبيها أن يدله على سبب اختفائها بشرط أن يقدم أبوها الماء إلى قلعة كورنثوس : فبدلا من الصواعق الإلهية فضل نعمة الماء . فكان جزاؤه عن هذا أن ألقى به فى الجحيم ! كذلك يروى هوميروس أن سيسوفوس قيد « الموت » بالأغلال ، فلم يرض إله العالم السفلى أن تقفر مملكته ويعلوها الصمت ، فأرسل إله الحرب لتخليص « الموت » من أيدى آسره ، وهو سيسوفوس .

ويقال كذلك إنه لما جاءته الوفاة أراد أن يمتحن حب زوجته ، فأمرها أن تلقى بجثته فى الميدان العام دون دفن . ودخل سيسوفوس العالم السفلى ، فأغضبته هذه الطاعة العمياء المنافية للحب الإنسانى ، فحصل من بلوتون — إله العالم السفلى — على إذن بالعودة إلى الأرض لمعاقبة زوجته . فلما عاد إلى الدنيا واستمتع بالماء والشمس والحجارة الساخنة والبحر ، لم يرد العودة إلى ظلال العالم السفلى ، ولم تفلح فى إعادته نداء الآلهة ولا غضبهم ووعيدهم . بل ظل سنوات فى الحياة ينعم بروعة البحر وبسمات الأرض والشمس . فكان لا مناص من صدور قرار من الآلهة بإعادته قسراً إلى العالم السفلى ؛ وجاء هرمس وقبض على هذا المتمرد العاصى فانتزعه من لذّات الدنيا، وأعاده بالقهر إلى العالم السفلى حيث وجد الصخرة معدّة له .

لقد جرّ عليه استخفافه بالآلهة وكراهيته للموت وعشقه للحياة — هذا العقاب الرهيب : عمل متواصل لا ثمرة له . وهذا هو الثمن الذى لابد من دفعه لقاء لذّات الدنيا .

والأليم فى هذا العقاب هو الشعور به . وهو الشعور الذى يتملكه بعد اللحظة التى تسقط فيها الصخرة بعد بلوغها القمة مباشرة ؛ إذ يرى عمله الذى أجهد نفسه



ألبير كامى يتلقى جائزة نوبل للآداب من يد ملك السويد

لا فائدة فيه ولا أمل فى الفراغ منه . فرأىٌ يقول إنه عوقب بهذا العقاب لأنه استخفّ بالآلهة فأفشى أسرارهم . ذلك أن : أجينا ، بنت اسوفوس ، قد سباها

فيه كل هذا الجهد قد ضاع كله عبثاً دون طائل .

وألبير كامى يشبه الإنسان فى الحياة بسيسوفوس هذا ؛ فالإنسان يشقى ، وشقاؤه فى غير جدوى ؛ ويجهد نفسه بالغ الجهد ، وجهده ضائع ؛ ويعمل آناء الليل وأطراف النهار ، ولا يبلغ من وراء عمله شيئاً . «كل ما فى الوجود إذن عبث». ويا ليته شقى وجهد نفسه وعمل دون أن يشعر ، إذن لـمّـا أحس بالعذاب ولـمّـا أدرك أن كل شئ عبث ! ولكن مصدر العذاب هو هذا الشعور أو الوعى الذى ينتاب الإنسان فى بعض اللحظات النادرة من حياته ، أعنى تلك التى يخلد فيها إلى نفسه ويفكر فى قيمة ما يعمل ، وهنالك تزلزله هذه الحقيقة الأليمة الرهيبة : «كل ما فى الوجود عبث». فالعامل يعمل كل يوم نفس العمل على نحو رتيب متكرر ، ولكنه لا يحس بأن عمله كله عبثٌ إلا فى اللحظة التى يتنبه فيها إلى نفسه ويتساءل : وما قيمة هذا ؟ يعمل ليقتات ، ويقتات ليعمل ! وهكذا أبداً حتى يأتى الموت ، هذه النهاية اللامعقولة لكل موجود

يتلى



# الحقيقة

بقلم السيدة ملك عبد العزيز

( ١ )

الليل فوق الأفق مشدود الجناحْ
جناح خفاش كئيب جلّل البطاح
عيناه لا ترى الضياء تبغض الصباح
أصم لا يعى الآلام والأفراح والنواح

ومارد كالموت يسعى فى الرحابْ
يسوقُ قطعان السحاب السود ما بين الشعاب
يشدها والليل بالأوتاد فى الأرض النَّؤومْ
يرقِّع النجوم بالغيوم
ويبسط السكون والظلام والخراب .

الشمس لا ترى الأرض الخبيثة النَّؤومْ
لا فرجة بين الغيوم السود ، ما بين التخوم
يطلُّ منها بارق يحيى الرميم
وفى وكورها الأطيار ترقب السحَرْ
تحجرت تحجرت مقرورة على الغصون
وأذرع الشجرْ
تغضنت ، تيبست وغالها الهرمْ
وصَوَّحت أوراقها كحفنة الهشيم

المرج فى السهول عشبه الندىّ ماتْ
حتى شحوبه المريض لم تلحظه عينْ
فالليل أطفأ الشموع ، أطفأ العيون
لم يبق إلا الصمت والأسى والأيْنْ
والمـــارد الكئيب أطفأ النجوم .

الأرض أنَّت ... غالها الضجرْ
والبرد فى أوصالها استسرَّ واستقر
تململت ... تروم لمحة من الضياءْ
يصب دفء الشمس ، يسكب الرجاء
لكن غول الليل فوق صدرها جثم
أوتاده فى قلبها تسمرت بالدم
جناحه المثلوج حطَّ فوق وجهها الضحوك
وجمّد الحياة فى إهابها النضر .

ومرَّ يوم ... مرَّ يوم ... مرَّ ثم غاب
من يعرف الأيام من يدرى الحساب
والوقت ليل واحد مسلسل طويل
لئن عرفنا البدء ... من لنا بآخر السبيلِ !

تجمدت تجمدت فى بردها البطاحْ
والموت فوق صدرها لنومه استراح
والثلج أسوداً على أديمها زحف
كموكب الضلال للجحور تختلف
أصم لا يعكس ظلا للحياة أو طرف
من دوحة أو زهرة ضجت بها الحياة .

الصمت كفن الوجود ، كفن القبر الفسيحْ
أناخ فى التلال والوهاد والسفوح
وحط فى الوديان فى الأكواخ فى الصروح
وبالكآبة الخرساء التف والتحف

ومرَّ يومٌ ، مرَّ يوم ، مرَّ ثم غابْ

من يعرف الأيام ، من يدرى الحساب
والوقت ليل واحد مسلسل طويل
لئن عرفنا البدء ... من لنا بآخر السبيل !
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

( ٢ )

لكنّ فى جوف الثرى لم يزلْ
جمر ونار من قديم الأزل
من يوم كانت أرضنا فى الفضاءْ
شظيّة فوّارة من لهبْ
تفطرت فى غابرات الحقب
عن أمها الشمس بقلب السديمْ

النار تحت السطح لا تأتلى
تفور بركانا عتىّ الغضبْ
تبحث عن شقّ به تغترب
من ذلك السطح البرود النؤوم

واقتربت من سطحها الهامد
فزُلزل الثلج وشُج السكونْ
تخلخلت أكداسه الراكده
وارتج منها كالرعود اللحون

وانفجر البركان يلقى الحممْ :
سيوله الحمراء ذات الرهج
وأذرع النيران ذات الوهج
تدافعت للأفق تشوى الظُّلَمْ
فروع الخفاش خدن الظلامْ

( ٣ )

ومرّ يومٌ ، مر يوم ، مرّ ثم غابْ
وذاب فى وهْج الضياء السحاب
والشمس فى المشرق مجلوّةٌ
والأرض نشوى من عبير الضياءْ
والعشب نديان بحضن المروج
والأفق سكران بنفح الأريج
والدوح مخضر الذرا ضاحكٌ
ترقرقت فى جانبيه الحياه
قد نوّر الزهر بأعطافه
وضوّأت فى شاطئيه المياه
والطير يشدو فى ذراه الحسان
ألحانه مخضلة بالفرحْ
يرتعش النور بأنغامها
والحب والنجوى ودفْق المرح

وجاء طفل من وراء التلالْ
من مفرق الشمس ونبع السّنا
عار كضوء الفجر غض الجمال
مجنح الخطو ندىّ اللمى
الورد فى أعطافه ذائبٌ
والشهد فى عينيه صافى الندى
يطفر فوق العشب فى نشوة
وينثر الفرحة أنى سرى
طراوة العشب بأقدامه
نشوانة باللثمة العاريهْ
طازجة الخضرة نديانةٌ
مبتلة بالنضرة الحاليةْ .

وفى ظلال الدوح لاحت لهُ
بحيرة رقراقة صافية
الظل فى أطرافها ناعسٌ
والنور فى أكنافها لاعبُ .
وزهرة بيضاء وسط المياه
ريانة مجلوّة ظافرة
كمثل من قالوا بأن الحياهْ

تخلقت من طهرها الناصعِ
العطر من أنفاسها نافحٌ
والنور من أردانها ساطعُ
فجاء طفلى طافراً ضاحكاً
وقال : ما أحلاكِ يا باهره
حبيبتى بُوحِى وقولى لنا
ما اسمك يا حسنائىَ الظافرة
تبسمت غرَّاء فى طهرها
جليلة كالشمس وسْط السماءْ
قالت : أما تدرى صغيرى الحبيب

أنىَ بنت الشمس بنت الضياء
تلك التى مها أقاموا السدود
ليحجبوا أنوارها الباهرة
أو زيفوا الأستار سحْباً غلاظْ
ليحبسوا أنفاسها العاطره
تسلل العطر وفاح العبير
ومزق النور إسار الستور

. . . . . . . . . . . . . . . .

قال الصغير : يا زهرتى الوريقة
أنتِ التى أعشقْ ، أنت الحقيقة !






# التصوير العربي في عصر الأيوبيين والمماليك

بقلم الدكتور حسن الباشا

لم يقف الأيوبيون والمماليك فى مصر وسورية من التصوير موقفاً صارماً كما يعتقد البعض ، وتشهد بذلك الصور المرسومة على منتجات الفنون التطبيقية التى تنسب إليهم ، واتخاذهم الرنوك أو الشارات على هيئة صور مختلفة ، فضلا عن تجميلهم عمائرهم بالصور ، وتزويق المخطوطات فى عصرهم بالتصاوير .

ويستشفُ من المصادر الأدبيــة والتاريخية أن الأيوبيين والمماليك قد زخرفوا دورهم وقصورهم بالصور المختلفة .

ولقــد جاء فى قصيدة للرشــيد عماد الدين عبد الرحمن بن النابلسى يمدح بها الملك رضوان بحلب فى سنة ٥٨٩ هـ وصف للصور المرسومة على جدران داره :

وزهت رياض نقوشها فبنفسجٌ
غضٌ وورد يانع وبَهارُ
نَوْرٌ من الأصبــاغ مبتهج ولا
نــور ، وأزهار ولا أزهــار

* * *

صورٌ ترى ليث العرين تجاهه
فيها ولا يخشى سطاه صُوَار (١)
وفوارساً شبَّت لظى حرب وما
دعيت نَزَال ، ولم يشنّ مغار
وموسَّدين على أسرَّة ملــكهم
سكراً ، ولا خمــر ولا خمار

هذا يعانق عوده طرباً ، وذا
دأباً يقبِّل ثغره المــزمارُ

وجاء أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان بصفيَّة ابنة عمه الملك العادل جددها وسمَّاها « دار الشخوص » لكثرة ما كان من زخارفها .

وأورد ابن طولون فى كتابه « ذخائر القصر فى تراجم نبلاء العصر » أن الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره «الأبلق» الذى بناه فى مرجة دمشق بأن صوَّر على واجهته الشرقية مائة أسد ، وعلى واجهته الشمالية اثنى عشر أسداً .

وذكر المقريزى فى « الخطط » أن الأشرف خليل ابن قلاوون عمَّر الرفرف بقلعة الجبل وبيَّضه ، وصور فيه أمراء الدولة وخواصَّها ، وجعله مجلساً يجلس فيه .

وبالإضافة إلى هذه الشواهد الأدبية والتاريخيــة لا تزال لدينا حتى اليوم رسوم بالفسيفساء فى قبة بيبرس بدمشق ترجع إلى هذا العصر . وتمثل هذه الرسوم مناظر طبيعية بحتة خالية من صور الكائنات الحية : ذلك أن بعضها تمثل عمائر منها ما يقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة ، ومنها ما هو على شكل أبراج تتوجها قباب أو أسقف هرمية أو جالونية ؛ وتحفُ بالعمائر من الجانبين أشجار .

ومن الواضح أن هذه الرسوم قريبة الشبه من صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بالمدينة نفسها ، مما يرجح أن صانعها قد تأثر تأثراً كبيراً بالرسوم الأموية ، بل ربما اتخذها نموذجاً نسج على منواله .

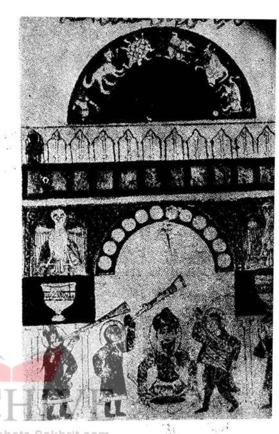
(١) الصوار : القطيع من البقر .

تهيأ له أخيراً طابع خاص ظهر فى مخطوطات هذه المدرسة التى يرجع أقدمها إلى آخر القرن الثانى عشر بعد الميلاد . وإذا كانت التصاوير فى هذه المخطوطات تشتمل على عناصر مستمدة من أصول أجنبية : كالفن المانوى أو البيزنطى أو السورى المسيحى أو الهلينستى فإن هذه العناصر قد أساغت بحيث تكوّن مع باقى العناصر فى التصويرة كلاً متسقاً ، ووحدة ذات أسلوب خاص هو أسلوب المدرسة العربية الذى يعتبر فى الوقت نفسه فرعاً من أفرع الفن الإسلامى العام الذى انتشر فى العالم الإسلامى فى ذلك الوقت .

وتمتاز التصاوير التى تنتمى إلى المدرسة العربية بخصائص رئيسية . ومن أهم هذه الخصائص الطابع العربى الذى يغلب عليها ، ويبدو هذا الطابع فى تقاسيم الأوجه ، وفى الملابس التى تتميز بأنها فضفاضة ، ولها أكمام واسعة تلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف . ويتضح الطابع العربى أيضاً فى العناية برسوم الإبل والخيل .

وفضلا عن ذلك تتميز هذه التصاوير بالبساطة والبعد عن التعقيد : ذلك أنه من الملاحظ أن التصاوير فى معظم الأحيان لا يحدها إطار ، كما تمثل الأرض فيها فى بعض الأحيان على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة . وقد يخرج منه شجرة صغيرة أو أفرع نباتية محورة . ثم إن خلفية التصويرة فى الغالب خالية من أية رسوم ، وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة .

ومن خصائص المدرسة العربية أيضاً البعد عن التمثيل الواقعى . وتتضح هذه الخاصية فى إهمال تصوير المناظر الطبيعية ، وفى إغفال التعبير عن العمق أو التجسيم ، وفى رسم النبات بطريقة زخرفية ، وفى تصوير الآدميين تصويراً اصطلاحياً محوراً ، وفى تركيز العناية على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة ، ودون مراعاة أى تناسب بينها . كما يلاحظ أن



الساعة الموسيقية . تصويرة بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطون . من مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزرى ، نسخ فى القاهرة سنة ٧٥٥ هـ ( ١٣٥٤ م )

وإلى جانب العناية بزخرفة الجدران ازدهر فى عصر المماليك فن تزويق المخطوطات بالتصاوير . ولقد وصلت إلينا مخطوطات مزوقة ترجع إلى هذا العصر ، وتمثل تصاويرها أسلوباً خاصاً يعتبر فرعاً من المدرسة العربية العامة[1] : أولى مدارس التصوير فى الإسلام . ومن الطبيعى أن التصوير الإسلامى قد تطور إلى هذه المدرسة بعد أن مرّ بمراحل تمهيدية استمد فيها كثيراً من عناصره من فنون أجنبية ، ثم أخذ يسيغ هذه العناصر حتى

(١) يطلق أحياناً على هذه المدرسة اسم المدرسة العباسية ، أو مدرسة بغداد ، أو المدرسة السلجوقية . وقد آثرنا أن نطلق عليها اسم المدرسة العربية حتى تتميز عن أسماء المدارس الفرعية أو المحلية .

الفنان كان يهتم بصورة الشخص الرئيسى فى التصويرة سواء من حيث الحجم والملبس والزخرفة : فكان هذا الشخص يُرسم أكبر من سائر الرسوم الآدمية فى التصويرة ، ويُزخرف رداؤه وأدواته بالزخارف الفنية .

ومن مظاهر البعد عن التمثيل الواقعى أيضاً : العناية برسم الهالات حول رؤوس الأشخاص ؛ ولم تكن الهالة هنا ترمز إلى أى مظهر من مظاهر القداسة ، بل ربما كان يقصد منها توجيه الأنظار إلى هذه الرسوم . ومن الغريب أن بعض التصاوير المرسومة بحسب المدرسة العربية كانت تشتمل على هالات حول رؤوس الطير بل حول الأزهار .

وأخيراً ، فإن المدرسة العربية تمتاز بالميل نحو الزخرفة : ذلك أنه يغلب فى تصاويرها استخدام الألوان البرّاقة الزاهية وغير الطبيعية ، فضلا عن تلوين الخلفية أحياناً بلون ذهبى . كما تُكسى رسوم العمائر بزخارف نباتية وهندسية ؛ وكثيراً ما ترسم العناصر الطبيعية المختلفة كالمياه وسيقان الأشجار بهيئة زخرفية تشبه أحياناً تجمّع الديدان . ويتضح الطابع الزخرفى أيضاً فى الأسلوب المتّبع فى رسم طيّات الثياب .

ولقد انتشرت المدرسة العربية فى أنحاء العالم الإسلامى ، وبخاصة العراق وإيران ومصر وسورية .

وظهـرت هذه المدرسة فى مصر وسورية فى عصر المماليك : ذلك أنه وصلتنا مخطوطات مزوّقة بحسب هذه المدرسة قد نُصّ فيها صراحة على أنه قد تم نسخها فى عصر المماليك ، ومن هذه المخطوطات نسخة من كتاب « الحيل الجامع بين العلم والعمل » لابن الرزاز الجزرى .

ومن المعروف أن الجزرى قد أتم كتابه فى سنة ١٢٠٦ م ، تحقيقاً لرغبة نورالدين محمد بن قرا أرسلان : أحد سلاطين بنى أرتق فى ديار بكر الذى كان قد كلّفه بكتابة مقال عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية . ويشتمل الكتاب على وصف للآلات المختلفة من

فارسان يتبارزان بالعصى . تصويرة من مخطوط فى ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . حوالى القرن الخامس عشر بعد الميلاد

ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة . وعلى الرغم من أن المخطوط الأصلى من الكتاب قد فقد فإنه قد وصلتنا عدة نسخ منقولة عنه .

وتعتبر النسخة التى نحن بصددها من أهمها ؛ وهى محفوظة بمكتبة أياصوفيا فى اسطنبول ، وقد قام بنسخها فى القاهرة محمد بن أحمد الخطاط فى شهر صفر من سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) لأمير فى خدمة السلطان الصالح صلاح الدين احد سلاطين المماليك البرجية ، وقد نزعت من هذا المخطوط أجزاء بعضها محفوظ فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون ، وبعضها موزّع

فى بعض متاحف أوروبا وأمريكا ومجموعاتهما الفنية . وقد حظيت هذه النسخة وتصاويرها بكثير من الدراسات العلمية والفنية .

وتحتفظ مكتبة أكسفورد بنسخة أخرى من الكتاب نفسه تم نسخها فى القاهرة أيضاً فى سنة ١٤٨٦ م . ويشهد هذا المخطوط المحلى بالتصاوير باستمرار فن تزويق المخطوطات حتى أواخر عصر المماليك .

* * *

وبالإضافة إلى هذه المخطوطات التى نص فيها صراحة على نسخها فى عصر المماليك وصلنا عدد من

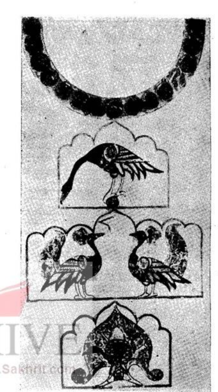
أمير على عرشه وبين يديه موسيقيون وبهلوان . تصويرة فى مخطوط من مقامات الحريرى بالمكتبة الأهلية بمدينة ڤيينا . سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م)

المخطوطات يمكن نسبتها إلى هذا العصر على أساس تقدير الظروف الاجتماعية ودراسة الأسلوب . ذلك أننا نعرف أن الأمر قد استتبّ للمغول فى إيران والعراق بعد استيلائهم على بغداد ، وقضائهم على الخلافة العباسية فى سنة ١٢٥٨ م . ولقد كان من أثر ذلك أن اصطبغت الثقافة فى هذين القطرين بالصبغة الصينية والمغولية ؛ وكانت التأثيرات الصينيــة والمغوليــة فى فن تزويق المخطوطات من القوة بحيث غيرت أسلوب التصوير تغيراً تاماً . ولكن على حين اتجه التصوير فى بلاد العراق وإيران هذه الوجهة ، احتفظ التصوير فى مصر وسورية بتقاليد المدرسة العربية ، وخلا من التأثيرات المغولية والصينية .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن المخطوطات الإسلامية التى نسخت بعد سيطرة المغول على إيران والعراق تنقسم من حيث لغتها إلى قسمين رئيسيين : فارسى وعربى ؛ ومن الطبيعى أن يرجع النوع الأول إلى إيران والعراق غالباً ، ويرجع النوع الثانى إلى مصر وسورية .

وتختص التصاوير المرسومة بحسب المدرسة العربية فى عصر المماليك ببعض مظاهر تميزها عن غيرها من التصاوير « العربية » فى المدارس الفرعية الأخرى . ومن أهم هذه الخصائص تغليب الطابع الزخرفى ، والبعد عن تقليد الواقع ، والتأنّق فى استخدام الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية ، والإقبال على تزويق العمائر والأثاث والثياب بالزخرفة العربية المورقة المعروفة باسم «الأرابسك».

وربما كان من أقدم المخطوطات المؤرخة المعروفة التى تشتمل على هذه الخصائص ، ويمكن نسبتها إلى عصر المماليك ، مخطوط مزوّق من مقامات الحريرى ، محفوظ فى المتحف البريطانى ، تم نسخه فى أول ربيع الآخر سنة ٧٢٣ هـ (١٩ من أبريل سنة ١٣٢٣ م) والمخطوط كبير الحجم لم يتم من صوره غير القليل ؛ أما باقى تصاويره فبعضها لم يكمل تلوينه وتذهيبه ، وبعضها الآخر لا يشتمل إلا على خطوط حمراء محددة فقط ، كما أن



الساعة ذات الطواويس . تصويرة بمتحف اللوفر فى باريس . من مخطوط « كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل » للجزرى ، نسخ فى القاهرة سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م)

بالمخطوط كثيراً من المساحات الخالية التى كانت قد تركت ، ثم رسم فيها فيما بعد صور أشجار وأغصان يمتد بعضها أحياناً إلى المتن نفسه . وأعتقد أن بعض التصاوير الكاملة فى المخطوط رسمت فى وقت أحدث من تاريخ كتابة المخطوط نفسه : ذلك لأنها محددة بحبر أسود فى حين أن صور المخطوط الأصلية تحدد بالحبر الأحمر الذى استعمل أيضاً فى رسم الإطار .

وقد أعجبت بروح الإتقان الواضحة فى التصاوير الأصلية بهذا المخطوط ، وبالعناية برسوم العمائر ورسم المناظر ، وبالتأنق فى رسم الزخارف ، وبالبراعة فى التعبير عن الحركة ، وباستخدام درجات مختلفة كثيرة من الألوان .

وينسب إلى المدرسة المملوكية أيضاً نسختان رائعتان متشابهتان من الكتاب نفسه : إحداهما بتاريخ سنة ٧٣٤ هـ ( ١٣٣٤ م ) بالمكتبة الأهلية فى فيينا ، والأخرى بتاريخ سنة ٧٣٨ هـ ( ١٣٣٧ م ) بالمكتبة البودليسة فى أكسفورد بإنجلترا . وتمتاز تصاوير المخطوطين بجمال التصميم ، والعناية بالرسوم الآدمية وحسن توزيعها ، وبغلبة الطابع الزخرفى .

ومن تصاوير المخطوط الأول تصويرة تمثل أميراً على عرشه ، وبين يديه بعض أفراد حاشيته . ويشاهَد الأمير جالساً ، وقد أمسك فى يده اليمنى كأساً ، وفوق رأسه ملكان مجنَّحان يحملان عصابة ، وعن يمينه وشماله ستة من أتباعه بعضهم يشاركه فى الشرب ، والبعض الآخر يعزف على آلات موسيقية ، وأمامه بهلوان يؤدِّى بعض الألعاب . ويحدُّ الصورة كلها إطار عريض يتألف من زخرفة عربية مورقة جميلة ، كما أن الثياب تكسوها وحدات من الزخرفة نفسها ، فضلا عن زخرفة أخرى تشبه تجمع الديدان ، كثيراً ما ظهرت فى المخطوطات المزوّقة التى تنسب إلى عصر المماليك .

وبالمتحف البريطانى مخطوط آخر من مقامات الحريرى ترجح نسبته إلى عصر المماليك[1] ؛ وهو مخطوط غير مؤرخ . وقد استرعى انتباهى فى تصاويره شدة بساطتها ، ودقة مراعاتها للمتن حتى إنها تكاد تمثله تمثيلاً حرفياً .

* * *

وفضلا عن هذه النسخ المزوّقة بالتصاوير من كتاب مقامات الحريرى ، ينسب إلى عصر المماليك بعض مخطوطات مزوقة من كتاب أدبى آخر هو كتاب « كليلة ودمنة » . والحق أن هذا الكتاب من أقدم الكتب

(١) رقم السجل add. 22114




تصاوير فى مخطوط من كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية فى باريس ( رقم ٣٤٦٧ عربى ) . حوالى سنة ٧٥٠ هـ ( ١٣٥٠ م )



الأدبية التى عُنى المسلمون بتزويقها بالتصاوير . وقد جاء فى مقدمة الكتاب إشارات يُستدلُّ منها على أن ابن المقفع كان يعتبر التصاوير جزءاً أساسياً فى كتابه ، ومن ذلك قوله : « أن يكون ( الكتاب ) على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة ، فيكثر بذلك انتساخه ، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا » .

ومن مخطوطات « كليلة ودمنة » التى تنسب إلى عصر المماليك، مخطوط بتاريخ سنة ١٣٥٤ م فى أوكسفورد تمثل تصاويره أسلوباً متقدماً من المدرسة العربية .

ويشبه هذا المخطوط مخطوطاً آخر من الكتاب نفسه فى المكتبة الأهلية فى باريس[1] يمكن نسبته أيضاً إلى المدرسة المملوكية فى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد . ومن الطبيعى أن يتعلَّق كثير من تصاوير المخطوط برسوم الحيوان والطير ، إذ أن قصص « كليلة ودمنة » ترد على ألسنة الحيوان والطير ، وتدور غالباً حول الحيوان والطير . ويمتاز المخطوط الذى نحن بصدده بدقة رسم الحيوان ، وبالمهارة فى التعبير عن مميزاته وطبائعه ، وإن كانت الرسوم لا تخلو فى الوقت نفسه من الجمود والتكلُّف .

ومن تصاوير المخطوط التى يقتصر فيها على تمثيل الحيوان ، تصويرة تمثِّل قصة الفيل والأرنب عند عين القمر ، وكيف أن الأرنب خدعت ملك الفيلة حين زعمت له : أن القمر هو مالك العين ، وأنه ينهاه عن الشرب منها ، وكيف أنها صحبته فى ليلة قمراء إلى العين ، وأرته خيال القمر فيها . وطلبت منه أن يغتسل من الماء ؛ فلما أدخل خرطومه فى الماء تحرك الخيال ؛ فخُيِّل للفيل أن القمر يرتعد غضباً فاعتذر إليه ، وانصرف عن العين .

ويشاهد فى التصويرة الفيل واقفاً ؛ على جافة عين ماء يظهر فيها خيال القمر ، وقبالته تقف الأرنب على شىء أشبه بصخرة . وعلى الرغم من دقة رسم الحيوان فان

(١) رقم السجل arabe 3467

المصور لم يراع التناسب الصحيح بين حجم الفيـــل والأرنب . ومن الملاحظ أن العناصر الطبيعية تمثل فى الصورة برسوم اصطلاحية غير طبيعية : سواء فى ذلك الأشجار والمياه والصخر والأرض .

وتمثل تصويرة أخرى فى هذا المخطوط ،قصـــة الأرنب والأسد حين غرَّرت به وأغرقته : ذلك أنها أرته ظله فى الجُبِّ موهمة إياه أن فى الجب أسداً آخر اغتصب منها الأرنب الأخرى التى كانت الوحوش قد أرسلتها إلى الأسد معها . وتبدو التصويرة هنا كأنها قطاع رأسى لبئر تحف ، بها صخور وأرض تنبت فيها شجيرتان ؛ ويشاهد الأسد فى أعلى البئر إلى اليمين ، وهو ينظر فى البئر فيشاهد خياله فيحسبه خصمه ، ويتحفز للقفز عليه ؛ أما الأرنب فتقف إلى اليسار تنظر هى الأخرى إلى أسفل .

وإلى جانب التصاوير التى تقتصر على تمثيل الحيوان ، يضم المخطوط تصاوير تشتمل على رسوم آدمية. ومن هذه التصاوير تصويرة بعنوان الناسك وابنه والثعبان . ويتمثل فيها المنظر تحت رسم يتألف من ثلاثة عقود متصلة ترتكز على أربعة أعمدة ؛ ويشاهد الناسك جالساً على أريكة مستنداً بظهره على أحد الأعمدة ، وابنه واقف والثعبان يعضُّ ساقه ، وهو يمسك أحد الأعمدة بيده ويشير إلى الناسك باليد الأخرى كأنه يستغيث به . وعلى الرغم مما تستوجبه الحادثة من حركة، فإن التصويرة يسودها الهدوء الذى يكتنف تصاوير المخطوط بصفة عامة . ومن الملاحظ أن رداء الناسك تكسوه رسوم تشبه الرسوم التى تغطى ثياب الآدميين فى تصويرة الأمير الجالس على عرشه فى مخطوط « مقامات الحريرى » التى سبقت الإشارة إليها . ويمكن اعتبار هذه الرسوم — بالإضافة إلى الهالات التى تحيط بالرؤوس — من خصائص تصاوير المخطوط .

وفى المخطوط أيضاً ؛ تصويرة تمثل الباز يفقأ عين البازيار . ويشاهد فيها البازيار راقداً متكئاً على مرفقه ، وقد وقع الباز على رأسه ، فى حين يرفع رجل ملثم عصاه ليهوى بها على الباز ، وتقف خلفه سيدة تبسط يديها ، ويجلس عند قدمى البازيار رجل ملتح آخر . ويلاحظ أن حول عضدى كل من البازيار والرجل الواقف عصابتين . ويتجلى فى هذه التصويرة براعة التصميم المؤسس على نصف دائرة .

* * *

وقد وصلت إلينا مخطوطات أخرى مزوقة تنسب إلى عصر المماليك؛ نذكر منها مخطوطاً عن عجائب المخلوقات للقزوينى فى مجموعةالسيدة ماريا زره — هومان فى برلين، يضم عدداً كبيراً من التصاوير الجميلة التى تمثل الحيوان والطير والكائنات الخرافية والرموز الفلكية ، وكذلك مخطوطاً ثانياً عن ألعاب الفروسية بمتحفالفن الإسلامى، يشتمل على تصاوير تمثل رجالا « محطِّبون » أو يتبارزون بالعصى، إما راجلين وإما على ظهور الخيل .



* * *

من مراجع البحث :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب .

الدكتور زكى حسن محمد : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى ( مستل من مجلة « سومر » . المجلد ١١ . الجزء ١ ) .

: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية .

حسن الباشا : أبو زيد السروجى بين الأدب والفن ( المجلة العدد السابع عشر . مايو ١٩٥٨ ) .

Arnold (T.W.), Painting in Islam.

Blochet (E.), Musulman Painting.

Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad (in « journal of the Walters Art Gallery, V, 1942 »).

—, Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum (in « Burlington Magazine, LXXVI, 1940 »).

Kühnel (E.), Miniaturmalerei im islamischen Orient.

# مطاردة قاتل

بقلم المقدم حسين محمد علي

فى يوم الثلاثاء ٨ من أغسطس عام ١٩٥٤ زار ملك الدانيمرك وملكتها مدينة « راندرز » وكانت جميع قطاعات الشرطة بما فيها الشرطة المحلية منهمكة فى العمل منذ الفجر ، وكان اليوم جميلا . وبعد الظهر ارتدى الشعب أبهى ما عنده من ملابس يوم الأحد ، وتجمعوا معاً بسلام ليهتفوا للملك والملكة ، ويعجبوا بباخرتهما الجميلة .

ولهذا كانت الصدمة عنيفة عندما انتشرت الأنباء فى ذلك المساء — وسط مظاهر الفرح — بأن شخصاً قُتل خارج المدينة مباشرة ، وأن الضحية شرطىٌّ فى الخدمة ، وكان هذا الشرطى يشترك فى المحافظة على النظام ، وقضى المساء كله يؤدّى أعمالاً تتعلق بالزيارة الملكية ، وبعد أن غادر مكتبه مباشرة — وكان المكتب غير بعيد عن منزله — أطلق مجهول النار عليه .

كانت الساعة العاشرة والدقيقة الخمسين عند ما أبلغ النبأ تليفونياً لشرطة « راندرز » بعد أن اكتشفت جماعة من الرجال جثة الشرطى القتيل . كان الجاويش « هانسن » ملقىً فى حفرة إلى جانب الطريق خارج مدينة « راندرز » على حين وقفت السيارة التى كان يقودها على مقربة ، ومصباحاها الجانبيان مشتعلان على حين كان محركها صامتاً ، وكان من الواضح أن القتيل مات بطلق نارى .

وأبلغ الجاويش « المنوب » النبأ للجهات المختصة ، وبعد دقائق قليلة انتقلت قوة مباحث « راندرز » كلها مع عدد من رجال الشرطة الرسميين إلى مكان الجريمة وبدأوا التحقيقات .

وبعد لحظات وصل إلى مسرح الجريمة مفتش البوليس ومساعده ، ورئيس الشرطة الرسمى وطبيب الشرطة مستصحبين معهم سيارة لاسلكى ، وقد أثبت هذا الإجراء نفعه الكبير لعدم وجود تليفون فى المنطقة . وقرر الطبيب وفاة المجنى عليه ، وترك الجثة فى المكان الذى اكتشفت فيه ، وأحيطت المنطقة كلها بسياج من الشرطة .

ودلّ البحث فى مسرح الجريمة على أن النار أطلقت على الجاويش وهو واقف عند حافة الحفرة على مسافة قصيرة من المكان الذى وجدت جثته فيه ، وأن أقرب مكان مأهول كان يبعد ٢٠٠ و ١٠٠ ياردة على التعاقب من هذه الحفرة .

وإلى جانب الطريق وجدت سيارة الشرطة « الفورد » التى كان الجاويش يستعملها ووجهها ناحية الجنوب على الجانب الأيمن من الطريق ، ويبدو أنها أوقفت فى مكانها بطريقة عادية ، وكانت نافذة القائد اليسرى هابطة ، أما مفتاح الإشعال فلم يكن بالسيارة ، ووجدت حقيبة الشرطة الجلدية الخاصة بالقتيل وقبعته على المقعد الخلفى وهما ملوثتان بالدم .

وكان الطريق أسفل جناحى السيارة الخلفيين مغطى بالوحل الجاف الذى يبدو أنه سقط من الرفرفين نتيجة الصدمة .

وعثر على بركة كبيرة من الدماء وسط الأعشاب على بعد متر تقريباً شمالى عجلة السيارة الخلفية ، على حين عثر على مزيد من الدم فى قاع الحفرة إلى الشمال قليلا

من مكان العجلة . وقد وجدت الجثة شبه مختفية بين أعشاب الحفرة ، ويبدو أن الجثة جذبت إلى الحفرة حيث اكتشفت .

كان القتيل ممدداً على ظهره ورأسه إلى الشمال ، وساقاه ممدودتان إلى الجنوب ، ووجهه إلى أعلى ، وكانت ذراعه اليمنى ملوية ، وبذلك استقر ساعده الأيمن الذى كان مقبوضاً على بطنه ، أما ذراعه اليسرى فكانت ممددة إلى جانبه ، وساعده الأيسر ملوياً كما لو كان يقبض على طرف سترته ، أما معطفه فكان مفكوكاً ، على حين كان قميصه وياقته وسرواله فى حالة عادية ، وكان قليل من الدم قد تجمد على وجه القتيل . وفى الحال تبين أن الطلق النارى نفذ من رأسه ، كما اتضح أن قميصه ملوث بالدم أسفل يده اليمنى .

● الشهـــود :

فى المرحلة الأولى من استجواب الشهود ، عرف أن السيارة رؤيت واقفة بجانب الحفرة ، وكان يجلس فى المقعد الأمامى رجلان أمسك أحدهما بورقة بيضاء . وقال الشاهد — وكان يركب دراجـــة — إنه شاهد الرجلين أثناء مروره ، وإنه استمر فى سيره بالطريق مائة ياردة حيث يوجد الطريق المؤدى إلى منزله . وعلى حين كان يضع دراجته فى المكان الذى اعتاد وضعها به فى منزله ، سمع ثلاث طلقات نارية عالية ؛ مما يدل على أنها كانت قريبة منه فى اتجاه «راندرز» ، وقد جعلته هذه التفصيلات — أى الاتجاه الذى صدر الصوت منه ، والسيارة بشاغليها — يتساءل ، ولكنه كان قد دخل إلى منزله فقضى فيه ربع ساعة تقريباً . ثم خرج ليستطلع الأمر ، وتصادف أن مرَّت به سيارة فاستوقفها وتناقش فى الأمر مع قائدها والمارة ، وذهب جميعهم إلى المكان الذى وقفت فيه سيارة القتيل ووجدت جثته به .

وتبين من التحقيق أيضاً أنه على أثر الإبلاغ بالحادث ، مر رجلان — يركبان دراجتين — بالسيارة بعد أن سمعت الطلقات بوقت قصير ، وقد تحدث إليهما رجل يجلس إلى عجلة القيادة ، وكان يرتدى قبَّعـــة الشرطة ، وفحص مصابيح دراجتيهما . ولاحظ الرجلان أن محدِّثهما يتكلم بلكنة قوية ؛ مما يوحى بأنه من أهالى ألمانيا الغربية ، ومر بالسيارة شاهد آخر يعرف القتيل وذلك قبل أن تسمع الطلقات النارية ، ولاحظ أن الجاويش كان يتكلم مع رجل مجهول ، وسمعه يسأل هذا الرجل إن كانت الحقيبة مغلقة أم لا ؟

● نتيجة التشريح وفحص الأدلة

فحص طبيب الشرطة الجثة ، وكان مما أسفر الفحص عنه ، أن رصاصة نفذت من رأس القتيل بين منطقة الصدغ الأيمن وقمة الرأس وخرجت من الجانب الأيسر لمؤخرة العنق ، وكان هناك دم على الأذن اليمنى وعلى الجزء الأسفل من الخد الأيمن وحول نقطة دخول المقذوف ، وبين مكان الجرح والأذن كان هناك أثر بيضاوىّ الشكل للعرق ، أحدثته حافة القبعة .

واكتشف جرح من طلق نارى آخر فى الجزء الأسفل من الصدر إلى يسار الفص مباشرة ، وخرجت الرصاصة من ثقب فى الظهر خلف الإبط الأيسر .

وعند ما جرِّدت الجثة من الثياب وُجد جرح ثالث مماثل فى منطقة الكتف الأيمن .

وأجرى تفتيش مسرح الجريمة بعناية شديدة على ضوء مصابيح كاشفة قوية ، فعثِر على ثلاث طلقات فارغة على شاطئ الحفرة أمام السيارة ، وعلى بعد ياردة إلى الشمال منها عثر على ورقة من الكرتون مجعَّدة كانت تغطِّى قطعة مجعدة أيضاً من ورق اللف العادى الأسمر اللون . وكان جزء من الأعشاب الموجودة على شاطئ الحفرة ، وجزء من أرضه ملوثاً بالدم ، وعندما حفرت الأرض عثر على رصاصة من عيار الأغلفة الفارغة نفسها التى وجدت .

أما مسدس الجاويش هانسن ومفاتيحه — بما فيها

مفتاح إشعال السيارة – فقد اختفت ، فدل ذلك على أن الجاويش لم يقتل فى المكان الذى عثر على جثته فيه ، وإنما قتل على الشاطئ أعلى هذه المنطقة ثم جذب بعد ذلك إلى الحفرة .

ولقد أدت هذه الحقائق ، ومواضع الجروح إلى إمكان استنتاج كيفية حدوث الجريمة ، وأصبح من المحقق أن ثلاث رصاصات أطلقت عليه ، بعد أن اتفق هذا الاستنتاج مع أقوال الشهود ، كما أمكن الجزم بأن الطلق الأخير ، وهو الطلق المميت الذى اخترق رأس القتيل ، أطلق بعد أن سقط القتيل على الأرض ، وكما قلنا وجدت رصاصة فى الأرض – على عمق حوالى أربع بوصات – حيث وجدت بركة الدماء ، أما أغلفة الطلقات التى وجدت فكانت من عيار ٧ مم .

وقد أثبتت قطعتا ورق الكرتون وورق اللف أنهما دليلان على أعظم جانب من الأهمية : كانت ورقة الكرتون المجعدة من النوع الشائع الاستعمال فى لف المنتجات الصناعية ، أما قطعة الورق الأسمر فكانت مساحتها ١٧¾ × ٢٧½ بوصة ، وكانت الورقة الأولى تحمل رقم ٥٠,٦٢٨ باللون الأزرق وبقايا كلمة : Dwich ... ، ووجد بركن ورقة الكرتون آثار صدأ ، وكان طابعها مثلث الشكل ، وعلى الجانب الآخر كانت هناك علامة داكنة اللون ؛ تبادر إلى الأذهان أنها حدثت من ورقة اللف ، وعلاوة على ذلك وجدت بقعة دم وثقوب غريبة لم يمكن فى بادئ الأمر التأكد من سبب حدوثها .

وأخذت عينات من أشياء مختلفة – فيها تراب المنطقة – لإجراء مقارنات عليها مستقبلا .

● بداية التحقيق :

ظهر أول دليل على شخصية القاتل مساء يوم ٩ من أغسطس ، وكانت الصحف المحلية قد أسهبت طبعاً فى التعقيب على الجريمة ، وفى مساء اليوم المذكور ، اتصلت مالكة منزل يبعد عن مسرح الجريمة بحوالى ٤٠٠ ياردة تليفونياً بالشرطة ، وأبلغت بأنها عثرت على دراجة عند سور قريب ، وأكدت أن هذه الدراجة لم تكن فى هذا المكان فى الليلة السابقة ، ونظراً لأن هذا المكان كان قريباً جداً من مسرح الجريمة ، فقد أمكن استخلاص النتائج المناسبة .

كانت الدراجة قديمة ، ولها مقعد من المطاط ، ووجدت بين المقعد المطاط والزنبركات التى تحمله قطعة من ورق الكرتون ، وعلى أحد جوانب قطعة الورق وجد جزء من عنوان « أوسكار نيلز .... » وأحرف « AAL » .

وقد خيل أن هذا الدليل يستحق المتابعة ، وقبل أن يمضى وقت طويل ، اكتشف المحققون أن قطعة ورق الكرتون هذه ، وتلك التى وجدت على مسرح الجريمة ، انتزعتا من صندوق استعمله صانعو « بسكويت أكسفورد » فى أغراض التعبئة .

وبالاستعانة بالرقم الموجود على ورق الكرتون ، استطاع صانعو البسكويت فى « هجيورنج » أن يجزموا بأن عملية اللف تمت يوم ٢٨ من يونيو سنة ١٩٥٠ .

وقرر خبراء معامل الشرطة أن العلامة المثلثة الشكل التى وجدت على قطعة ورق الكرتون الأخرى حدثت من الحامل الموجود بالدراجة .

أما العلامة الموجودة على الجانب الآخر فكان من المحتمل أنها حدثت من حقيبة ثياب بُنّية اللون ، وتأيد هذا الاستنتاج باكتشاف عدة قطع من الخيط فوق الحامل ، مما يدل على أنها استعملت لتثبيت الحقيبة على الحامل ، وكانت بالخيط علامات حمراء اللون شبيهة بقطعة ورق الكرتون التى عثر عليها بالقرب من القتيل .

ومن ثم كان هناك ما يحمل على الاعتقاد بأن الدراجة كانت ملكاً للقاتل ، ونشرت صحف الشرطة

صوراً فوتوغرافية لجميع الأشياء التي عثر عليها ، وبالأخص الدراجة وقطعة ورق الكرتون التي تحمل حروفاً وأرقاماً ، وكذا صور نوعين من البنادق الإنجليزية التي يحتمل – بسبب نوع الطلقات التي أطلقت – أن تكون إحداهما هي التي استخدمت في ارتكاب الجريمة ، وكانت نتائج التحقيقات تنشر في الصحف أولا بأول .

وبعد فترة وجيزة من نشر التقرير الخاص بجزء العنوان الذي عثر عليه على قصاصة ورق الكرتون بعث موظف بمصلحة التلغراف والبريد برسالة يوم ١٣ من أغسطس قال فيها : إنه حاول تكوين العنوان كله ، وإنه من غير المحتمل أن تكون الحروف التي عثر عليها AAL وإنما الأرجح أنها حروف "TOLI" وفي هذه الحالة يحتمل أن يكون اسم المدينة « تولستراب » بالقرب من « هوبرو » .

وفي الوقت ذاته تقريباً قررت زوجة خباز من « فندسايسل »(١) أنها تعرفت على خط يدها على ورقة الكرتون وأن العنوان يجب أن يكون « تولستراب » ، « فندسايسل » .

وسرعان ما عثر رجال الشرطة الذين أوفدوا إلى « فندسايسل » على رجل اسمه « أوسكار نيلسن » اتضح فيما بعد أن ابنه « هيملر » هو القاتل .

فقد عثر على بقايا ورقة الكرتون في منزل الرجل – وكان ابنه « هيملر » قد غادر المنزل يوم ٨ من أغسطس حوالي الظهر راكباً دراجة أبيه ( وهي الدراجة التي وجدت عند السور ) بعد أن قال إنه ذاهب للبحث عن عمل ، ومنذ ذلك الحين لم يره أحد .

● البحث عن القاتل :

في يوم ١٥ من أغسطس نشرت أوصاف « هيملر الجلر نيلسن» الذي اتهم بقتل الجاويش «هانسن»، وصدر الأمر لبعض أفراد قوة مباحث « راندرز » بإعادة تفتيش مسرح الجريمة بغية اكتشاف أشياء معينة ، وبالأخص السلاح الذي استخدم في ارتكاب الجريمة وحقيبة الثياب ، على حين صدر الأمر لرجال آخرين من القوة بالبحث عن « هيملر نيلسن » في منطقة « تولستراب » ، وعرف في الليلة ذاتها أن بعض ثياب القاتل وجدت على شاطئ بحيرة «لونستراب»، مما أوحى بأن القاتل حاول الانتحار ، واتهم «نيلسن» أيضاً بارتكاب عدد من السرقات في الفيلات الموجودة على طول شاطئ البحيرة .

وفي الساعة الحادية عشرة والدقيقة الخمسين مساء يوم ١٩ من أغسطس ، استأجر شاب صغير غير معروف دراجة في «سايباي» ليذهب بها إلى «دايبقاد» ، وحينما وصل إلى «بادسكاير» ، لم يستطع متابعة رحلته ، فاستوقف سيارة مارة ، وأرغم قائدها ، مهدداً إياه بمسدسه ، على التنازل له عن حافظة نقوده وسيارته ، ثم ركب السيارة وانطلق بها في اتجاه «دايبقاد» ، وقد أبلغ الحادث للشرطة ، وتبين أن اللص سلك الطريق إلى «جرسليف» ، وفي صباح يوم ٢٠ أوقف مجهول سيارة المندوب المصرفي لإحدى المؤسسات الكبرى ، أثناء ذهابه إلى «جرسليف» وسرق منه ٣٠,٠٠٠ «كرونر» مستعملا في ذلك التهديد بمسدسه . ثم هرب بعد ذلك بالسيارة التي سبق له أن سرقها . ونظراً لأن المندوب كان يعرف «هيملر» من قبل فقد قرر أنه هو الذي سرقه .

● القبض على « نيلسن » ، وأقواله

خفت قوة الشرطة كلها عندئذ للقبض على «نيلسن» الذي مضى في اتجاه «البورج» بعد ارتكاب جريمة السرقة. وفي الساعة الحادية عشرة من صباح اليوم نفسه قبض على «هيملر» في توريسندباي على طريق «ستجسبورج» ، حيث اعتقله شرطيان عقب شرائه بذلة من أحد متاجر المدينة ، ولم يحاول المتهم مقاومة معتقليه ، وعثر في جيبه على مسدس الجاويش «هانسن» وكان لا يزال محشواً

(١) قسم على الجانب الشرقي من الجزيرة شمالي جوتلاند في مواجهة كاتيجال .

بالرصاص والنقود التى سرقها فى « جرسليف » .

واعترف الشاب على الفور بأنه قتل «هانسن» ، وارتكب جريمتى سرقة مع استعمال السلاح بالإضافة إلى عدد آخر من السرقات ، وقرر أنه ألقى حقيبة الثياب والسلاح الذى استعمله فى ارتكاب الجريمة فى حوض السفن بالبورج ، وأرشد عن المكان الذى وجد أحد سائقى السيارات الحقيبة ومحتوياتها فيه بعد ارتكاب الجريمة .

**قال القاتل:** إنه غادر المنزل مستقلا دراجة أبيه يوم ٨ من أغسطس للبحث عن عمل ، وقبل رحيله أصلح مقعد الدراجة بوضع قطعة من ورق الكرتون بين المقعد المطاط والزنبركات ، كما وضع قطعة أخرى من ورق الكرتون على حامل الدراجة لوقاية الحقيبة ، وأضاف أنه حصل على ورقة الكرتون من علبة وجدها فى المنزل ، وبالإضافة إلى أمتعته الخاصة ، كانت الحقيبة تحتوى على بندقية اختزل طولها إلى ١٥ بوصة ( ٤٠ سم ) وذلك بقطع أجزاء من الدبشك والماسورة ، وكانت البندقية محشوة بالرصاص، فوضعها بالحقيبة فوق الثياب .

وفى تلك الليلة ، وحين كان المتهم راكباً دراجته على الطريق بين «هوبرو» و«راندرز» ، وهو يقترب من المدينة الأخيرة ، استوقفه شرطى فى سيارة أوقفها أمامه مباشرة ، ثم نزل من السيارة وقال الشرطى للشاب إن دراجته خالية من المصابيح وسأله عن اسمه وعنوانه ، فأعطاه «نيلسن» اسما مزيفاً ، وبعد ذلك طلب الشرطى من المتهم أن يطلعه على ما فى الحقيبة ، ففك الشاب الخيوط التى كانت تثبت الحقيبة على حامل الدراجة ، ووضع الحقيبة على الشاطىء ، وبعد أن فتحها سدد بندقيته إلى الجاويش وطلب منه الانصراف . ويبدو أن الجاويش لم يأخذ التهديد على محمل الجد ، وعندما اقترب من مهدده ، أطلق الشاب النار عليه فأصيب الجاويش فى بطنه ، وسقط على الأرض وهو يصرخ من فرط الألم . وكان «نيلسن» قد تراجع للوراء حين ذاك ، أطلق النار على الجاويش مرة أخرى فأصابه فى كتفه ، ونظراً لأن الجاويش كان لا يزال يتأوه ، فقد اقترب «نيلسن» منه ووضع ماسورة البندقية فوق صدغه ، ثم أطلق النار مرة ثالثة ، وعندئذ خمدت حركة القتيل تماماً ، فجذب «نيلسن» الجثة إلى حافة الطريق ، ثم ألقى بها فى الحفرة ، وأخفاها بين الأعشاب الطويلة ، وبعدئذ ركب السيارة «الفورد» وحاول الانطلاق بها ، ولكنه سمع أصوات أشخاص مقبلين فى تلك اللحظة ، فارتدى قبعة القتيل ، وحدق القادمان – وكانا يركبان دراجتين – فيه عندما سألها إن كانت مصابيح دراجتيهما كما ينبغى ، ثم طلب إليهما الانصراف .

وبعدئذ نزل القاتل من السيارة ووضع البندقية فى الحقيبة ، ثم أغلقها مرة أخرى ، وأعاد تثبيتها على الحامل ، بعد أن استولى على مفاتيح القتيل ومسدسه ودفتر شيكاته وانصرف ، وبعد فترة وجيزة نزل عن دراجته واختفى هو وهى عند السور الذى يحد الطريق ، لأنه كان يخشى أن يكتشفه أحد ، وفيما بعد ، خرج القاتل من مخبئه مستعيناً بالظلام ، وعبر الحقول ومر ببعض الحدائق إلى مبنى قريب من محطة سكة الحديد حيث اختفى هناك إلى أن بدأت حركة النهار ، وعندئذ جازف بالخروج من مكمنه وذهب إلى المحطة واستقل القطار إلى البورج ، وما أن وصلها حتى ألقى بالحقيبة فى حوض السفن ، ثم سافر شمالا من فندسايسل ، وكان يختبىء فى الثيلات ويسرق حتى يستطيع أن يقتات ويكسو نفسه ، وهناك ارتكب جريمتى السرقة الأخيرتين ليلة ٢٠ أغسطس .

وطول فترة الإدلاء بأقواله ، كان « نيلسن » يبدو عديم الاكتراث .

● الخاتمـة

وضع هيملر نيلسن تحت الملاحظة بمركز الشرطة فى « نايكوبينج » طوال فترة التحقيق معه ، ثم صدر التقرير التالى عن هذه الملاحظة :

« ليس السجين ضعيف العقل أو مجنوناً ، كما أنه لا يمكن القول بأنه كان ضعيف العقل أو مجنوناً وقت ارتكابه جرائمه ، إلا أن المتهم عصبى ، شديد الحساسية ، أنانى ، يفكر بطريقة بدائية ، ويتصف بالتهور والاندفاع فى حياته – أما أفقه العقلى فمحدود ، وأفكاره عن الأخلاق فغير نامية ، ويبدو أن أفعاله الإجرامية حدثت خلال فترة من توقف الدورة العقلية . وحتى إذا كانت دوافعه على ارتكاب الجرائم الأخرى – السرقة مع استعمال السلاح ، والسرقة بدون سلاح – تدل على أنه ليس فى الإمكان اعتباره غير مسئول قانوناً . إلا أنه يمكن القول على كل حال بأن أخطر جرائمه – وهى جريمة القتل – ارتكبت وهو واقع تحت تأثير حالة غير عادية ، ولو أنه لا يمكن القول بأنها حالة جنون ، إلا أنها كانت تعزى إلى عصبيته إلى حد كبير – ومن ثم فهناك من الأسباب ما يدعو إلى إدخال المتهم فى إحدى مصحات الأمراض العصبية » .

وبناء عليه أحيلت القضية إلى لجنة الطب الشرعى التى أقرت النتائج التى استمدت من فحص المتهم ، ونصحت بإرسال المتهم إلى مؤسسة خاصة .

وفى مايو ١٩٥١ أقرت محكمة جنايات « أرهوس » وجهة النظر تلك ، ولكن المحكمة العليا اعتبرت « نيلسن » مسئولا جنائياً عن جرائمه ، وحكمت عليه بالسجن مدى الحياة .

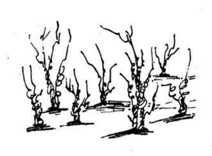
إن القصة المؤسفة التى رويناها تستحق شيئاً من التعقيب ، فهى تنقل لنا صورة أمينة لما يمكن أن يحدثه انفعال الخوف من تأثيرات فى العقل البشرى ، وبالتالى فى سلوك الفرد وتصرفاته .

إن القاتل « نيلسن » لم يتخلص من الخوف الذى ركبه بعد ارتكاب جريمة القتل ، إنما ازداد خضوعاً له ، ومنذ ذلك الوقت أطلق لخوفه العنان ، فعاش مجرماً تائهاً فى بيداء الحياة التى لم تدع له فرصة للهدوء . كان هذا الخوف الجديد التى تولّد عن جريمته – أو لعله تولد من فراره – هو الذى دفعه إلى القيام بسلسلة من الاعتداءات المسلحة ، وارتكاب مجموعة من السرقات فى المنطقة التى اختفى فيها ، وإلى هذا الخوف أيضاً ينبغى أن نعزو تصرفات الشاهد الأول فى هذه القضية الذى رغم سماعه انطلاق الأعيرة النارية ، فقد فضل الذهاب إلى منزله على استطلاع الأمر .

أما عن الصحافة فقد لعبت دورها فى أمانة وبراعة تليقان بسموّ الرسالة التى تضطلع بها صاحبة الجلالة ، فقد أحدثت بنشرها أنباء التحقيقات أولا بأول ردّ الفعل المطلوب فى نفوس القراء ، وكان نتيجة ذلك أن وجدت إحدى القارئات فى نفسها الشجاعة لإبلاغ سلطات الشرطة بمعلوماتها التى كانت الخيط الذى أوصل البوليس إلى القاتل .

وفى النهاية ؛ فإن مثل هذه الاستجابات فى وجه هذا الخطر الداهم لاتستحق التقدير أو الثناء فحسب ، إنما يجب أن تتخذ مثالا يحتـــذى لجميع الأفراد الذين يمتنعون بسبب الخوف أو الإهمال أو الكراهية عن تقديم المســاعدة لرجال الشرطة الذين لا يبتغون شيئاً سوى سلامتهم .





# الدراسات الشرقية فى بولونيا

بقلم الأستاذ نجيب العقيقى

ترجع أولى صلات بولونيا — الواقعة فى شرقى أوروبا — بالشرق الأوسط إلى التجار والرحالة العرب الذين قصدوها ، فيما قصدوا من البلاد السلافية ، بين القرنين الثامن والعاشر للميلاد ، وخلفوا — من نماذج سلعهم ونقودهم مجموعات فريدة فى متاحفها ، ومن أوصافهم لأهلها ومعالمها — مرجعاً من مراجع تاريخها القديم . ثم ترجع إلى الرواد البولونيين ولا سيما حجاج القدس الذين كتبوا عن البلدان العربية التى اجتازوها فى طريقهم إلى فلسطين كتابات شجعت مواطنيهم ، فيما بعد ، على الطواف فى الشرق لدراسة فنونه وآدابه وعلومه ، كما فعل ردزيفيل الذى قصد الشرق فى أواخر القرن السادس عشر ، وهبط سورية ولبنان وفلسطين ومصر ، وصنف كتاباً فى وصف رحلته يضم الكثير من عادات العرب وأخلاقهم وحال بلادهم .

حتى إذا نزل التتر بحدود بولونيا الشرقية — وكانوا يدعون إلى الإسلام — أحسن ملوكها وفادتهم ، وساووا زعماءهم بأشراف البلاد وأطلقوا لهم جميعاً الحرية فى تشييد المساجد والمقابر وإقامة الشعائر والرجوع إلى الشريعة فى أحكام دينهم ودنياهم ، فاتصلوا بالشرق مستفتين علماءه ، مستقدمين بعضهم ، حاجين إلى مكة والمدينة : كبلاط حاجى (١٥٠٠) وبيرم حاجى (١٥٥٩) ويعقوب ميرزا بوزاكى حاجى (١٧٩٥) الذى أصبح فيما بعد نائباً فى المجلس البولونى (١٨١٥ — ١٨١٨) . وطبعوا مواطنهم بالطابع الإسلامى وشاراته فى طراز البناء ورسم الهلال وكتابة سور القرآن ، وبعضها منذ القرن الخامس عشر ، كمسجد ستود زيانكا من القرن الخامس عشر ، وقد دفن فى جبانته الإمام مصطفى بيلاك ، وحجر الأميال فى مدينة فيوبوروف وعليه كتابات عربية بتاريخ ١١٢١ للهجرة ، وتاريخ تشييد مسجد شينه (١٧١٦) والمبنى المغربى فى فرسوفيا (١٧٥٦) ؛ إلى ما هنالك من مساجد فى قرى شرقى بولونيا ، كان النصارى والمسلمون يتعاونون على تشييدها وأغلبها بالخشب ، ومن أشهرها جامع بوهوتيكى الذى يمتاز برقعة مربعة يجمعها سقف مخروطى ، ومنارة دقيقة يعلوها الهلال ، وتزدان جدرانه بآيات قرآنية ورسوم تمثل مشاهد من المدينة ومكة والكعبة . وجامعا كروشينانى ، وبوخوميكى ، ولكل جامع جبانة يرجع تاريخ أقدمها إلى عام ١٧٧٤ . ولما ازداد عدد المسلمين بفرسوفيا أنشأوا لهم جبانة فيها عام ١٨٣٩ . ويعد قبر جان بوكازى بن الحاج يعقوب ، مترجم القرآن ، نموذجاً لقبور غيره من المسلمين فيها ، طرازاً وزخرفاً وآيات بالعربية يتوجها الهلال . ثم ضاقت بهم فأنشأوا جبانة حديثة لهم وللمسلمين الوافدين على بولونيا . وأنشأ الأمير بونيا — تورسكى ، شقيق الملك ، وقيل فرقة من المحاربين المسلمين ، مئذنة بشارع كشوتز تسنا عام ١٨٨٦ وقامت بجوارها دار الإمام . وغير بعيد منها سلاملك على طراز مغربى . إلا أن الحرب الأخيرة دمرت معظم تلك الآثار فاضطلعت الجمهورية الشعبية بترميمها ، وذلك لأن المسلمين منذ نزلوا ببولونيا وهم يبلون بلاء حسناً فى الذود عنها ، وقد لقى بعضهم مصرعه فى سبيل استقلالها ، فقتل الجنرال بيلاك ، وكانت للفرق الإسلامية قبعات خاصة عليها الهلال . وقد أشاد كبار الأدباء ببطولاتهم فى مصنفاتهم

كالشاعرين متسكيفتش ، وسلوفاكى ، والقصصى سينكيفتش الذى خصهم بإحدى قصصه الشهيرة باسم هنية . وعندما قسمت بولونيا بين روسيا وبروسية والنمسا (١٧٥٥) شارك مسلموها نصاراها المحنة سواء بسواء . حتى إذا استعادت استقلالها عام ١٩١٨ ، ثم أعلنت الجمهورية الشعبية فيها عام ١٩٤٥ ضمنت المساواة فى الحقوق بين جميع رعاياها فشغل المسلمون مناصب رفيعة فى دواوين الحكومة والمراكز العلمية والمهن الحرة ، دون أن يهملوا شأناً من شئون دينهم ، فأشرف على مساجدهم ومدارسهم ومؤسساتهم أئمة وخطباء وعلماء .

وتصطنع غالبية مسلمى بولونيا اللغة البولونية ؛ خلا رجال الدين الذين انحصرت العربية فيهم ، فحافظوا على القرآن ، ومخطوطات كتب السيرة والتفسير والحديث والشعائر ، وعنوا بنسخها وزخرفة حواشيها عناية بالغة ، وأهدوها إلى الأسر الكبيرة ، فتوارثتها جيلا عن جيل ، منها مخطوط بتاريخ (١٧٩٢) ، فى كرونيارى . وقصروا العربية على تلاوة الشعائر وكتابة الشواهد . وكتبوا البولونية بحروف عربية مما جعل مخطوطاتهم فريدة فى نوعها ، وقد أضيفت إلى المخطوطات الشرقية الأخرى — عربيـــة وتركية وفارسية وعبرية — وإلى الوثائق الدبيلوماسية المرسلة إلى ملوك بولونيـــا ووزرائها من سلاطين تركيا وشاهات فارس وخواقين القرم وغيرهم من عظماء الشرق ، فألفت مجموعة نفيسة . وقد ظهر أول تفسير للقرآن (١٨٣٠) وأول ترجمة كاملة له بقلم جان بوزاكى بن الحاج يعقوب بوزاكى (١٨٥٨) .

ولم تقف صلات بولونيا بالشرق الإسلامى على مسلميها . فقد توثقت بينها وبين تركيا — وبعضها فى حروب متواصلة — واشتهرت أسر بولونيا بتوارثها اللغات الشرقية ، ولا سيما التركية ، وخلف أفراد منها مصنفات عنها : فترجم كريستوف دسبرسك الوثائق التركية ، ووضع صمويل اوتفينوفسكى فهرس الوثائق الشرقية فى المحفوظات الملكية ، وترجم جلستان لسعدى — التى

كتابة فى جامع كروشينياني .

نشرها بعد مائتى سنة جانيوكى وكوروتنسكى (١٨٧٩) ومخطوطاً فى وصف الإمبراطورية العثمانية لعونى على الخ.. وصنف باسكوفسكى تاريخ الأتراك والوقيعة بين القوزاق والتتر ( كراكوفيه ١٦١٥ ) وترجم سايرسكى قصـــائد عربية ، وستاركوفيكى القرآن — وقد فقدت الترجمة — وغيرهم كثير . أما الذين كانوا فى خدمة الدول الأجنبية فعديدون ، ومن مشاهيرهم : على بك بوبوفسكى المترجم فى البلاط العثمانى .

ثم توسعت بولونيا فى اصطناع المترجمين من الأرمن. وكانوا على صلات عديدة ومنتظمة بالشرق ، ومن أسراها الذين أتقنوا اللغات الشرقية طوال سنوات رقهم ، ومن الرهبانيات ولا سيما الآباء اليسوعيين وقد اشتهر بينهم مستشرقون أعلام . ثم استبدلت بالأرمن تراجمة متخصصين من الأوساط المشرقية وعلى رأسهم أنطوان لوك كروتا الذى عُدَّ خير مترجم للوثائق التركية فى المحفوظات الملكية . ثم قصرت الترجمة على البولونيين فأنشأت مدرسة شرقية فى استنبول ( ١٧٦٦ — ١٧٩٣ )

لتخريجهم على غرار فتيان اللغات الفرنسيين ، حتى قضى عليها تقسيم بولونيا ، وتفرق خريجوها تحت كل سماء تفرق غيرهم من العلماء ، وارتزق بعضهم بعلمه مثل لاشيڤيكس الذى عمل فى خدمة الإمبراطورية النمسوية .

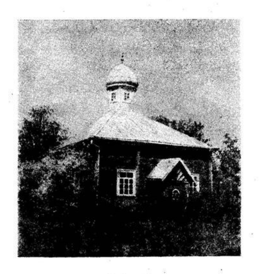
وعمل كلٌ منهم ، حيث نزل ، بمهنته فقدم الجنرال دمبوڤسكى مشروعاً بتنظيم الجيش المصرى إلى ابراهيم باشا ، وأنشأ الكولونيل شميدت تحصينات جبل الطور ، واشترك الجنود البولونيون فى رد الإنكليز عن عكا . ودخل عدد وفير من البولونيين — بعد قتالهم فى ثورة هنغاريا (١٨٩٤) — فى خدمة تركيا فاعتنقوا الإسلام وتسموا بأسماء تركية من أمثال : بيم — مراد باشا ، وبيستر زينوڤسكى — أرسلان باشا ، وإيلنسكى — جلال الدين باشا ، وانضم آخرون خلال حرب القرم إلى الجيش التركى ، وألفوا منهم وحدات أطلقوا عليها قوزاق السلطان بقيادة تشايكوڤسكى — صديق باشا . وانخرط غيرهم فى الجيش الفارسى كالجنرال بوروڤسكى . أما الأطباء والمهندسون والأساتذة والخبراء الذين عملوا فى خدمة مصر وتركيا وفارس والعراق وعاونوا على نهضتها فلا سبيل إلى حصرهم . وفى خلال حرب (١٩٣٩ — ١٩٤٥) لجأ كثيرون من البولونيين إلى إيران وتركيا والعراق وسوريا ولبنان — حيث تزوجت بعض فتياتهم من فتيانه — ومصر ؛ فلقوا من كرم الوفادة ما زاد صلات بولونيا بالشرق الأوسط توثقاً واستمراراً .

* * *

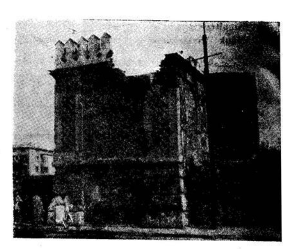
أما الثقافة العربية فقد عرفتها بولونيا بترجمة مصنفات أعلامها إلى اللاتينية ، من أمثال : ابن سينا ، وابن رشد ، والخازنى ، وغيرهم . فأرست نهضتها على أساس تدريسها فى جامعاتها ، ثم تأثرت بالاستشراق فى أوروبا الغربية ، فاقتنى الملك ستانيلاس أوغست جميع المعاجم وكتب قواعد اللغات الشرقية التى نشرت فى عهده ، وعُنى العلماء بالمخطوطات والمجموعات والآثار الشرقية ، وأخذ الأشراف باللغـــات السامية فصنف الأمير ادام تسارتوريسكى — وقد رحل إلى الشرق — معجم المفردات البولونية من أصول شرقية . وانتشرت فى بولونيا ترجمات للتراث الشرقى — معظمها بلغات أوروبية غير البولونية — من المتنبى والحريرى وحافظ وجلال الدين الرومى ، وألف ليلة وليلة ، ومصنفات عليها الطابع الشرقى كالرسائل الفارسية ، ومحمد ، وبايزيد فتأثر بها كبار أدباء بولونيا تأثراً عميقاً واضحاً ، فترجم الشاعر كرازيكى معلقة لبيد ، وترجم زالوسكى أشعار كرازيكى إلى العربية ، ويسكيڤتش قصائد للمتنبى والشنفرى ، ودرس سلوڤاكى اللغات الشرقية . كما نقلت بعض قصائد ميسكيڤتش إلى الفارسية ومصنفات سنكيڤتش إلى العربية والتركية .

## ● منابر اللغات الشرقية

عنيت باللغات الشرقية كليات اللاهوت فى الجامعات الكاثوليكية : فى كراكوفيا ، وفيلنو ، منذ القرن الثامن عشر . ثم فى فرسوڤيا ، ولفوف ، وبولوك ، من مطلع



جامع بوخوبيكى



سلاملك عربى مغربى بفرسوفيا

القرن التاسع عشر . كما درسها البروتستانتيون بمعاهدهم فى برسلاو ، وغدانسك ، وتشتسين .

وقد بذلت مساع لإنشاء مدرسة شرقية فى ڤرسوڤيا ، ثم مدرسة شرقية ومطبعة أرمنية فى ماريامبول ، وكلف مترجم بسفارة ڤرسوڤيا تعليم بعض الطلبة اللغات الشرقية فلم تؤت تلك المساعى ثمراً ، فأنشأت بولونيا مدرسة اللغات الشرقية باستنبول ( ١٧٦٦ — ١٧٩٣ ) لتخريج مترجمين على غرار فتيان اللغات الفرنسيين ، وعلماء بالتراث الإسلامى ، فوفقت فى بعض المترجمين فحسب على الرغم من إصلاح أمرها فى عامى ١٧٨٢ و ١٧٩٠ .

وفى سبيل إنشاء مركز للدراسات الشرقية فى بولونيا سخت الحكومة بالمنح على البعثات إلى الشرق : فقصد سيكوفسكى تركيا وسوريا ولبنان ومصر ، وزوكوڤسكى إلى القرم ، وتعلم فى جامعات روسيا : خودزقو ، وسبيتزناجل ، وموخلنسكى ، وزابا ، وفبيرنيكوڤسكى . وفى برلين : كازيمرسكى . وفى باريس : ميشيل بوبروڤسكى . إلا أن احتلال بولونيا حال بينهم وبين العودة إليها فاستقروا فى مواطنهم الجديدة حيث عملوا بالتعليم والتحقيق والترجمة والتصنيف .

وفى مطلع القرن العشرين أنشأ چان كرزيڤوزڤسكى مركز الدراسات الشرقية فى فرسوڤيا Hiacynthaeum ودعا إلى نشر التقويم الشرقى . وبعد أن تلقى تاده كوڤالسكى العلم فى جامعة ڤيينـا ، ونال الدكتوراه من جامعة كراكوڤيا سمى أستاذاً لفقه اللغات الشرقية فيها ( ١٩١٩ — ١٩٤٢ ) فعُدَّ إمام المستشرقين البولونيين وقد كتب مقالا فى مجلة العلم البولونى وضع به أسس الدراسات الشرقية فى جامعات بولونيا .

وأنشئ فى جامعة فلوف منبر لفقه لغات الشرق الإسلامى عام ١٩٢٢ فأشرف عليه سموغورزڤسكى ، تلميذ كراتشكوڤسكى الروسى ، حتى إذا توفى (١٩٣١) ولم يخلفه فيه أحد ألغى عام ١٩٣٧ ؛ إلا أن معيداً عربياً كان قد استقدم من تونس واظب على التعليم فى الجامعة حتى عام ١٩٤١ .

وكانت العربية تابعة للدراسات السامية أو اللاهوتية فى جامعـة فرسوفيـا حتى علَّم التركية فيها أنانياس زاجاتشكوڤسكى عام ١٩٣٢ فاستقلت بمنبر تحت إشرافه عام ١٩٣٤ اشتمل على فقه اللغتين العربية والفارسية .

وأنشأ المعهد الشرقى مدرسة للدراسات التركية فى فرسوڤيا عام ١٩٢٨ وأضيفت العربية إليها عام ١٩٣٢ وأدمجت بالمعهد الشرقى للجامعة عام ١٩٣٨ وسمى فيه معيد للعربية .

وثمة دراسات عربية وتركية وفارسية فى القسم الديبلوماسى بكلية الحقوق فى جامعة لفوف ، وفى الكليات الشرقية بمدرسة العلوم السياسية فى كراكوڤيا ، وأكاديمية العلوم السياسية فى فرسوڤيا .

وفى بيروت معهد بولونى للدراسات الفارسية ، أشرف عليه كوتياكوڤسكى ورتب مكتبته فضمت ١٢٠٠ مجلدا ، وأصدر عنها سلسلة مطبوعات منها :

تحصيلات إيرانى ، فى جزءين (طهران ١٩٤٣ — ١٩٤٤) وطهستان (طهران ١٩٤٤) ومطالعات إيرانى (طهران ١٩٤٥) .

وبعد الحرب الأخيرة التى عطّلت كل نشاط علمى ، وقضت على مجموعات المعهد الشرقى ؛ نظمت الدراسات الشرقية فى أربعة مراكز هى :

١ — المعهد الشرقى بجامعة فرسوفيا

Instytut Orientalistyczny Universersytetu Warszawskiego

وفيه قسم الشرقين الأدنى والأوسط لدراسة فقه اللغات العربية والفارسية والتركية ، وآدابها وتاريخ العالم الإسلامى عامة . ومديره ورئيس الدراسات التركية فيه : أناناياس زاجاتشكوفسكى . ورئيس الدراسات العربية فيه : بيلافسكى ، ورئيس قسم الدراسات التاريخية : ريخمان .

وفى المعهد قسم مماثل للشرق الأقصى : ومنابر للدراسات الهندية ، والسامية وفقه الشرق القديم ، وشعوب آسيا الوسطى ، وعلم الآثار المصرية .

٢ — معهد فقه اللغات الشرقية بجامعة جاجيلونيا فى كراكوفيا

Seminarium Filologii Orientalnej Uniwersytetu Jagiellonskiego Krakowie

وفيه قسم الشرقين الأدنى والأوسط وأفريقيا الشمالية ، لدراسة اللغات العربية والفارسية والتركية ، وآدابها ، والتاريخ السياسى والثقافى للعالم الإسلامى عامة . ومديره ورئيس الدراسات العربية فيه : ليفيكى ، ورئيس الدراسات التركية : فلود زيمرس زاجاتشكوفسكى ، ورئيس الدراسات الفارسية : ميخايسكى ، ورئيس الدراسات الأفريقية : ستوبا .

٣ — لجنة الدراسات الشرقية لمجمع العلوم البولونى بفرسوفيا

Komitet Orientalistyczny Polskiej Akademii Nauk Warszawie

وهى معهد أبحاث علمية يضم المستشرقين المتخصصين فى علوم الشرق وآدابه وفنونه ، ومديره : أناناياس زاجاتشكوفسكى .

٤ — لجنة المستشرقين المتفرعة عن مجمع العلوم البولونى بفرسوفيا

Komisja Orientalistyczna Polskiej Akademii Nauk Addzialu Krakowskiego

للأبحاث العلمية الصرف ، ومديرها : ليفيكى .

● المكتبات الشرقية

مكتبة برسلاو : صنف بروكلمان فهرس مخطوطاتها العربية والفارسية والتركية والعبرية (برسلاو ١٩٠٠) ثم ريختر (ليبزيغ ١٩٣٣) إلا أن الحرب الأخيرة أتت على معظم مخطوطاتها .

ومكتبة المعهد الشرقى بجامعة فرسوفيا ، ومكتبة لجنة الدراسات الشرقية لمجمع العلوم البولونى فى فرسوفيا ، ومكتبة مجمع العلوم البولونى فى كراكوفيا ، ومكتبة المتحف الوطنى فى كراكوفيا ، ومكتبة معهد فقه اللغات الشرقية بجامعة جاجيلونيا فى كراكوفيا .

ومن مخطوطات مجمع العلوم بكراكوفيا العربية :

شرح منية المصلى لإبراهيم بن محمد بن إبراهيم الحلبى ، وكتاب شرح الشاطبية لعلى بن عثمان بن محمد بن أحمد بن الناصح .

والمتحف الوطنى بكراكوفيا :

شرح الألفية لأبى زيد عبد الرحمن بن على بن صالح المكودى المطرزى ، وكتاب أنساب العرب لسلمة بن مسلم العوتى الصحارى ، وتأريخ الخميس فى أحوال أنفس النفيس لحسين بن محمد بن حسن الديار بكرى .

ومعهد فقه اللغات الشرقية بجامعة كراكوفيا :

كتاب غنية المتملى لإبراهيم بن محمد بن إبراهيم الحلبى ، وقسم من كتاب الإباضية ، ومختصر الانتصاف من الكشاف لناصر الدين أحمد المالكى ، ودرر الحكام فى غرر الأحكام ، وتبصرة الحكام فى أصول الأقضية ومناهج الأحكام لإبراهيم بن على بن محمد بن فرحون ،

وقسم عن إسبانية وصقلية من كتاب المغرب فى حل المغرب لابن سعيد الأندلسى ، وكتاب طبقات المشايخ لأبى العباس أحمد الدرجينى ، وأخبار وقائع جربة ، وكتاب شرح الجهالات لأبى عمار عبد الكافى ابن التناوتى ، وبيان التواريخ وهو قسم من تاريخ بنى مزاب لمؤلف مجهول (نسخة بخط مستشرق) ، وكتاب فى تفسير القرآن ، لأبى الخير محمد بن محمد الجزرى الدمشقى الشافعى ، وكتاب السير لأبى العباس أحمد بن أبى عثمان سعيد بن عبد الواحد الشماخى .

* * *

ويشرف الآن ليفيكى وأنانياس زاجاتشكوفسكى على تصنيف فهرس المخطوطات العربية والفارسية والتركية والترية والعبرية فى مكتبات بولونيا العامة والخاصة ، فى ثلاثة مجلدات ، أولها تحت الطبع .

- المتاحف الشرقية

المتحف الوطنى فى كراكوفيا ، ومتحف النميات الشرقية بكراكوفيا . ومديره : ليفيكى .

- المطابع الشرقية

مطبعة برسلاو ومطبعة كراكوفيا ومطبعة فرسوفيا .

- المجلات الشرقية

الحولية الاستشراقية Rocznik Orientalistyzny أنشئت عام ١٩١٥ وقد نشرت أجزاءها السبعة عشر الأولى الجمعية البولونية للدراسات الشرقية Polskie Towarzystwo Orientalistyzne ثم تولت نشرها لجنة الدراسات الشرقية لمجمع العلوم البولونى Polska Akademia Nauk وأصدرتها من الجزء الثانى والعشرين (١٩٥٧) مرتين فى السنة ، وتطبع مقالاتها بالألمانية والإنكليزية والفرنسية والروسية والبولونية وبعض اللغات الشرقية ، فى فرسوفيا ، ورئيس تحريرها : أنانياس زاجاتشكوفسكى .

والمجلة الاستشراقية Prezeglad Orientalistyczny أنشئت عام ١٩٤٨ ، تصدرها كل ثلاثة أشهر بالبولونية الجمعية البولونية للدراسات الشرقية Polskie Towarzystwo Orientalistycznc فى فرسوفيا ، ورئيس تحريرها : ريخمان .

والمجلة الشرقية Folia Orientalla أنشئت عام ١٩٥٨ ، فى كراكوفيا ، ورئيس تحريرها : ليفيكى .





# الشفق الجريح

بقلم الأستاذ عبده بدوى

دهرٌ من الآلام خضتُ بحاره
حتى انتهيتُ لصخرة الأحزانِ
قضّيته يوماً يسلّم آخراً
أشواكه ، وجهامة السجّان

فالآه تسبقها التى من بعدها
إن همَّ جفنٌ نحو جفنٍ ثانِ
ويجيء عوّادى فأغصب بسمةً
وتظلُّ تجذب ومضها الشفتان

لكنها تعيا فتسقط دمعةً
وتموتُ بين الضعف والخذلان
فأحسُّ إشفاقاً يُرى فى لمسة
أو كلمة معروقة بلسان !

قد أبصروا حقلا تفرُّ طيوره
وتغيبُ منه بشاشة الغدران
فتضاءلوا ، وأحسَّ كلٌّ فجوةً
فى نفسه مرهوبة الأركان

فلقد رأوا جزع السراج ، وخفقة
تُلقى نهايتُها على جسمانى
وتسمّعوا الزمنَ العجوز بحجرتى
متصدّعاً يهوى على الأركان

بينا أغيبُ كدمعة مسكينة
ذُرِفتْ .. فناح وراءها هُدْبانِ !

وتمرُّ فى ذهنى الحياة وديعةً
فأعيشها ذكرى ، ورَجْعَ أمانى
وأحسُّنى فى قريَة ذهبيّة
معروشة بالخصب فى الأغصانِ

غطّى غناءُ الطير قُبّة أفقها
وأضاءها فجرٌ من الألحان
خوّضْتُ فى ماس الصّباح بأرضها
وغمستُ روحى فى المدى الفرحان

الدوح كان بخاطرى أغنيةً
لمّا ء فى بحر من الألوان
والناس رَغْمَ الجوع سِربٌ مُترَفٌ
فى عالم من زُرْقَة وأغانِ

ملكتهم همس النجوم ، وكفُّهم
فى الأرض تنبش عشبة الحرمان
وسدّتهم خصل العبير ، ويومهم
قد تاه بين الحزن والحرمان

ورأيتُ صُفْرَة قمحها عشقاً وكفٌّ(م)
الموت قابضة على السيقان !
ضاعت حقيقتهم ، وضاعت من يدى
أفراح عُمْرٍ غاص فى النسيان !

وإلى المدينة قد خطوتُ ورعشة
مسحورة تنداح فى وجدانى
قصّتْ جناحى فارتميت بجانب
مستوحش فى شارع سأمان

شُرُفـاته لم تبتسم عن غنـوة
خضراء ، عن فجرٍ خصيب حانى
والناس فيه جامدون حـديثهم
صخبٌ ، وأعينهم بغير حنـان
قد أوصـدوا أيامهم فى غربتى
واستجمعوا فى نظرة الغضبـان
فهبطتُ فى نفسى أعيش خلالها
وأغوص فى الـوديان والخلجان !
أبصرت فيها الأمنيات سجينـة
ورغائبـاً فى فكّهـا نابان
وحديقـة قد أثمـرتْ بجماجم
وتكوّمت فى هيئـة الثعبـان
وبحـارَ دمع فوق دفّق عذابها
وهمْ لمسحـورَين يعتنقـان

وجبـال أيام أرانى فـوقها
حجـراً يزلزله فم الـبركان
قد ضِعْتُ فى نفسى . وضاع بخاطرى
إيمـانى المعتزّ بالإنسـان !
واليوم حين النُّور هزّ مشاعـرى
وتسرَّبتْ أفـراحه بكيـانى
وأخـذتُ أحتضن الحيـاة بفرحة
وأعيشها فى لهفـة الظمـآن
غطّى الغروب تألّقى ، وتدفق الـ
شفق الجـريح بأفقىَ الحـيران !
وظللتُ أنزف كلّ أيامى التى
ضاعتْ وراء ضراوة القضبان
بيْنا مشى فى الأفق ليل مظلِمٌ
لَفَّ الحيـاة بصمته وطوانى !





# جوركي الناقد الأدبي

بقلم الأستاذ فؤاد دوارة

حفلت المكتبة العربية في السنوات الأخيرة بحشد من مؤلفات الأديب الروسي الكبير «مكسيم جوركي»، فترجمت إلى العربية ترجماته الذاتية، ومعظم إنتاجه القصصي والروائي، وعدد غير قليل من مسرحياته، كما صدر أكثر من كتاب مؤلف يترجم لحياته، ويحاول أن يدرس أدبه. فأصبح «جوركي» بذلك واحداً من أقرب الأدباء الأجانب إلى نفس القارئ العربي، بل لعل العكس هو الصحيح، بمعنى أن قربه من نفوس القراء، وإقبالهم على مؤلفاته، هو الذي حفز المترجمين والناشرين إلى تقديم هذا العدد الكبير من مؤلفاته.

والواقع أن هذه المكانة الممتازة التي يلقاها «جوركي» وأدبه لدينا، يلقى مثلها وأكثر لدى معظم الشعوب القارئة في الشرق والغرب. وتفسير ذلك ليس بالأمر العسير، فـ «جوركي»، هو الكاتب الذي أنبتته تربة شعبية خالصة، وتفتحت مواهبه على لفحات الفقر والجوع والألم، ونضجت ملكاته على نار آلام الشعب وأناته، وهي تدوي حوله في كل مكان حل به من أرجاء بلاده الشاسعة..

وما أكثر الأمكنة والفجاج التي تنقل إليها، وعاش بين أهلها. فكان من الطبيعي بعد ذلك أن يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بهذه الطبقات الشعبية المعذبة، وأن يكون أدبه تصويراً صادقاً لأحوالها، وترجيعاً أميناً لشكاتها، وأن يمسك بالقلم في يده لا للعبث أو تزجية الفراغ، وإنما لينازل به كل أعداء البشرية من ظلم ورجعية وفساد..

فليس من الغريب بعد ذلك أن تحظى أعماله الأدبية بهذه المكانة الأثيرة في قلوب القراء في كل مكان، بعد أن وجدوا فيها التعبير الصادق عن وجدانهم، واستطاعوا أن يتطلعوا من خلالها إلى مستقبل أكثر إشراقاً.

* * *

ومن الحقائق الأدبية المسلم بها أن في قلب كل أديب كبير ناقداً قديراً، يراجعه فيما يكتب، ويبصره بمواضع القبح والجمال فيه، وإلا ما استطاع أن يخرج علينا بمثل تلك الأعمال الأدبية الممتازة التي بوأته مكانته الأدبية الكبيرة.

ومن بين هؤلاء الأدباء الكبار من نمت لديه موهبة النقد الكامنة فيه، وتجاوزت مرحلة النقد الذاتي لأعماله الخاصة، إلى مرحلة الكتابة في النقد النظري والتطبيقي؛ كالشاعر الإنجليزي «شيلي» في كتابه «دفاع عن الشعر»، والأديب الفرنسي «فيكتور هوجو» في مقدمته لرواية «كرومويل»، و«بودلير» الذي ألف كتاباً عن «الفن الرومانتيكي»، و«دهامل» الذي لا تقل أهمية مؤلفاته النقدية عن رواياته ومسرحياته... إلى آخر هؤلاء الأدباء النقاد، ومن بينهم أديبنا الروسي الكبير «مكسيم جوركي» الذي يتفرد بينهم بأنه لم يعرف الدراسة الجامعية ولا أي لون من الدراسة النظامية؛ باستثناء ثلاث سنوات قضاها في المدرسة الابتدائية. ومع ذلك فقد جاء عليه وقت أذهل فيه أساتذة الجامعة المتخصصين بسعة علمه وعمق معارفه.

وإذا كان تاريخ الأدب قد عرف أدباء كباراً

مارسوا النقد الأدبى ، فقلّ من بينهم من استطاع التفوق كناقد قدر تفوقه كأديب خلاّق ، وندر من كانت له منهم نظرية أدبية جديدة يدعو إليها وتقترن باسمه ، وفى هذه الناحية ينفرد « جوركى » كذلك بتفوّقه فى النقد الأدبى تفوقاً واضحاً جعله صاحب اتجاه أدبى لا يذكر إلا مقترناً باسمه ، وهو اتجاه « الواقعيـــة الاشتراكية » .

حقّاً ، إن تاريخ الأدب يحدثنا عن عدد من الأدباء اقترنت أسماؤهم بمذاهب أدبية معينة ، كما اقترنت أسماء شيلى وبيرون وهوجو بالرومانسية ، واقترنت أسماء بلزاك وفلوبير وديكنز بالواقعية ، وزولا وجى دى موباسان وهنرى بك بالطبيعية .. ولكن معظم هؤلاء الأدباء لم يصدروا فى إنتاجهم الأدبى عن فلسفة جماليّة ونقدية معينة ، ولم يخطر ببالهم أنه سيأتى يوم تصبح فيه مؤلفاتهم خير مثال يضرب لدراسى الأدب لتوضيح هذا المذهب الأدبى أو ذاك .. أما بالنسبة « لجوركى » فالأمر مختلف تماماً ، فهو رائد اتجاه أدبى جديد ، وهو فى الوقت نفسه صاحب الفضل فى الكشف عن خصائص هذا الاتجاه ، وتسميته ، والدعوة إليه .. وفى هذا ما يؤكد أنه كان يصدر فى أعماله الأدبية عن نظرية نقدية خاصة ، لعله لم يكن واعياً بها أثناء كتابة أعماله الأولى ، ولكنه حينما اتسعت قراءاته ، وبدأ يدرس الكثير من نماذج الأدب العالمى ، ويتعرف على مدارسه واتجاهاته ، استطاع أن يميز من بينها معالم اتجاهه الأدبى الخاص ، ويضعه فى مكانه بين الاتجاهات الأخرى .

وقارئ تراجم « جوركى » الذاتية ، ومقالاته التى سجّل فيها جوانب مختلفة من ذكرياته وآرائه فى الأدب والحياة ، يلحظ على الفور هاتين الخاصتين : عمق قراءاته ، واتساعها بصورة غير عادية ، وقوة ذاكرته الملفتة للنظر — كان جده يقول عنه فى صباه : « إن لهذا الغلام ذاكرة فيل » ! — فراه يستشهد بأسطورة إغريقية أو إيطالية إلى جانب كثير من الأعمال من مختلف آداب العالم ، ويؤيد وجهة نظره بآراء الأدباء والفلاسفة من مختلف العصور ، أو يتنقل من التجربة الذاتية إلى الحكاية الشعبية إلى أحدث نظريات العلم والاجتماع فى فقرة واحدة ، وفى تسلسل فكرى بديع .

على أن سعة الاطلاع وقوة الذاكرة لاتكفيان وحدهما لتكوين ناقد بصير ، بل لابد من أن تقترنا بالاستعداد النفسى أو الملكة التى تمكّن صاحبها من تذوّق الأعمال الفنية وتفسيرها وتقييمها تقييماً صادقاً ، ولا جدال فى أن « جوركى » كان يتمتع بهذا الاستعداد النفسى للنقد . وثمة حادثة صغيرة سجلها « روسكين » فى كتابه الصغير عن « جوركى » قد تكون ذات دلالة فى توضيح حقيقة هذا الاستعداد النقدى لديه منذ شبابه الباكر ، فقد استمع ذات مرة إلى محاضرة عن «شكسبير» ألقيت فى « قازان » ، وقرر المحاضر خلالها بصوته الموسيقى الرخيم :

« إن الهدف الوحيد للأدب هو إشاعة السكينة فى النفس »

ولكن « جوركى » الذى كان لا يزال يعمل خبازاً فى ذلك الوقت لم يعجبه هذا الرأى ، فسجل العبارة فى مذكراته ، وعلق عليها قائلا : « وهذا كذب وضيع » !

ومعنى هذا أن « جوركى » كان يستشعر منذ ذلك الوقت المبكر أن للأدب أهدافاً أخرى أسمى مما ذكره المحاضر ، وكان يستطيع أن يكوّن لنفسه رأياً خاصّاً فى مشكلة من أهم المشكلات الأدبية ، وسنرى فيما بعد كيف تبلور هذا الرأى على ضوء التجارب الأدبيـــة المتصلة التى قُدِّر « لجوركى » أن يعيشها .

وتتميز كتابات « جوركى » النقدية بثروة ضخمة من المعارف العميقة المنوعة فى شتى ميادين الفن والثقافة ، وكان لاتصاله الوثيق بطبقات الشعب الدنيا أثره الواضح فى تشكيل آرائه فى الأدب ، فارتبط مفهومه للأدب ووظائفه أوثق الارتباط بهذه الطبقات الشعبية ومصالحها ،

كما تأثرت آراؤه إلى جانب ذلك بصلاته المستمرة « بلينين » وغيره من زعماء الثورة الروسية ومفكريها .

ولا بد من أن ننبه هنا إلى أن إنتاج « جوركى » الأدبى الوفير ، وحياته المضطربة الحافلة لم يسمحا له بالكتابة فى النقد الأدبى كتابة ناقد متفرغ للنقد ، معنى بمشكلاته ، يعالجها بصورة منتظمة وحسب منهج متكامل . وإنما سجل « جوركى » آراءه النقدية فى فترات متباعدة فى بعض مقالاته ومحاضراته ، وفى تضاعيف ذكرياته وكتاباته الأخرى .. ومع ذلك فمجموع هذه الآراء المتناثرة من الممكن أن يهدينا إلى نظرية نقدية متكاملة ، نحاول أن نحدد خطوطها الرئيسية فى هذا المقال .

● الأدب والعلم

يضع « جوركى » الأدب فى مكانة رفيعة قرين العلم ، ويعتقد أنهما يشتركان فى كثير من خصائصهما الجوهرية : « ففى كل منهما تقوم الملاحظة والمقارنة والدراسة بدورها الحيوى . والفنان كالعالم يحتاج إلى الخيال والحدس . فهما اللذان يقومان بسد الثغرات المتخلفة فى سلسلة الحقائق نتيجة للحلقات التى لم يتم اكتشافها بعد ، وهما اللذان يمكنان العلماء من خلق الفروض والنظريات التى تتفاوت درجة صحة كل منها ، والتى لا يستطيع العقل الباحث بدونها مواصلة دراسته لقوى الطبيعة وظواهرها ، وإخضاعها شيئاً فشيئاً لإرادة الإنسان ، خالقاً بذلك الحضارة أو تلك « الطبيعة الثانية » التى نملكها ونخلقها بإرادتنا وذكائنا .

« وفى الخلق الأدبى ؛ فن خلق الشخصيات والنماذج الإنسانية يحتاج هو الآخر إلى الخيال والحدس ، وإلى القدرة على تجميع الحقائق فى الذهن ... وعمل الأديب لا تقل قيمته بحال عن عمل العالم الذى يدرس أحوال الوجود ، وتغذية الحيوانات ، وأسباب تكاثرها ، ويرسم صورة لكفاحها المستميت فى سبيل البقاء .. »

● الأدب والحيـاة

وليس من الغريب أن يضع « جوركى » الأدب فى مثل هذه المكانة السامية ، ويجعله قريناً للعلم وشريكاً له فى تجميل الحياة ، وهو الذى يضع على كاهليه أخطر الأعباء ، ويحمله مسئولية إيقاظ الطبقات الشعبية وتنبيهها إلى حقوقها الإنسانية الطبيعية لتذود عنها وتستخلصها من غاصبيها ، وقد رأينا كيف رفض « جوركى » فى مرحلة مبكرة من حياته أن يكون هدف الأدب الوحيد هو إشاعة السكينة فى النفس ، وها هو ذا فى قصة قصيرة كتبها عام ١٨٩٨ وأسماها « القارئ » يزيد الأمر وضوحاً فيقول على لسان بطله : « إن غاية الأدب هى مساعدة الإنسان على فهم نفسه ، وتنمية إيمانه بها مع تنمية مساعيه نحو الحقيقة ، ومكافحة عناصر الشر فى الناس ، ومساعدتهم على أن يلمسوا النواحى الطيبة فى أنفسهم وفى غيرهم ، مع بث الحساسية والسخط والرجولة فى أرواحهم .. والقيام بكل ما من شأنه أن يزيده من طيبة الناس وقوتهم .. »

ويواصل « جوركى » حديثه على لسان بطله ، فيلقى المزيد من الأضواء على فهمه للأدب ووظائفه :

« بوسعك أيها الكاتب أن تزعم أن الحياة لا تقدم لنا نماذج بشرية غير التى نصورها نحن .. ولكن دعك من هذا القول ، فن العار على ذلك الإنسان المحظوظ الذى يتمتع بالقدرة على الكتابة أن يعترف بعجزه أمام الحياة ، ويزعم أنه لا يستطيع التسامى عليها .. وإذا كنت تقف على نفس المستوى مع الحياة ، بحيث لا تستطيع أن تخلق بقوة خيالك نماذج إنسانية لا وجود لها فى الحياة ، ولكنها ضرورية كمثل لنا ، إذا كنت لا تستطيع أن تصنع ذلك فما فائدة كتاباتك إذن ؟ .. وكيف خولت نفسك حق حمل اسم الكاتب ؟ .. ثم ألا تعتقد أنك تؤذى الناس حينما تحشد رؤوسهم بمجموعة من نفايات صور الحياة الفوتوغرافية ؟ .. ألا تعترف أيها الكاتب أنك أعجز من أن تصور الحيـاة فى أشكال تثير فى المرء الخجل والرغبة فى الإصلاح ؟ .. ألا تستطيع أن تسرع بنبض الحياة وتزيد من قوته ؟ »



يرفض « جوركى » إذن أن تقتصر مهمة الأدب على تصوير الحياة تصويراً فوتوغرافياً ؛ دون أن يكون له دور إيجابى فى تحسينها والسمو بها ، إن الأديب أو الفنان فى رأيه « كان دائماً وسيظل أفضل أبناء وطنه ، فهو يحب بلاده بقلبه وعقله معاً أكثر من أى إنسان آخر . وهو يعلم أكثر من غيره أنه دون حرية لن تكون هناك ثقافة ولا فن ، ولذلك فن واجبه فى فترات شقاء بلاده أن يحاول إيقاظ روح البطولة ، وبعث الحياة فى قلب الشعب وعقله » .

وعلى هذا الأساس قاوم « جوركى » تلك الواقعية المتشائمة التى شاعت فى أواخر القرن التاسع عشر ، واهتمت بتصوير الجانب المظلم من الحياة ، فمعرفة

أخطاء الإنسانية وتصويرها- ليست السمة المميزة للأدب في نظره ، وإنما هنالك سمة أخرى تميزه بوضوح أكبر « وهي جهاده المستمر للارتفاع بالإنسان فوق ظروف حياته الخارجية ، وتحريره من قيود واقعه المهين ، حتى يستطيع أن يصبح سيداً للواقع وليس عبداً له ، وخالقاً حراً للحياة وليس فريسة ذليلة بين براثنها . والأدب بهذا المفهوم ثوري دائماً . والأدب بارتفاعه فوق مألوفات الواقع بفضل جهد العبقرية الجبار ، وباستغراقه في روح الإنسانية ، وباستلهامه لكل عناصره — حتى لأحقاده — من الإفراط الشديد في الحب ، الأدب يصبح بكل ذلك دفاعاً مجيداً عن الجنس البشري وليس اتهاماً له » .

ويرى جوركي أن على الأدب بعد ذلك دوراً أساسياً في التقريب بين شعوب الأرض ، وتجميع قلوبها حول المثل الإنسانية العليا ، وإذا كنا لم نعرف إلى اليوم أدباً عالمياً موحداً ، فما ذلك إلا لأننا لا نعرف لغة عالمية واحدة ، ولكن هذا لا يمنع من أن كل إبداع أدبي يشترك في وحدة المشاعر والأفكار العامة لدى جميع الأجناس . ويؤمن « جوركي » بأنه ما دام الأدب يملك قوة التأثير على عقولنا جميعاً ، ويستطيع أن يخفف من حدة غرائزنا ، ويهذب من رغباتنا « فى وإمكانه أن يحقق في النهاية دوره العالمي في التوحيد بين الشعوب من الداخل بوشائج قوية من الآلام والآمال المشتركة ، ويعرفنا أننا جميعاً متفقون في حنيننا إلى حياة حرة سعيدة » .

مثل هذه الآراء توضح لنا سر تحمس « جوركي » الشديد لترجمة مختلف الآثار الأدبية الأجنبية إلى اللغة الروسية ، وترجمة نماذج من الأدب الروسي إلى مختلف اللغات ، لا لأن ذلك يثري الأدب الروسي ويعرف به في الخارج فقط ، ولكن لأن الأدب في رأيه أقوى عوامل التقارب والتعاطف بين مختلف الشعوب ، ومن ثم فهو يمهد للتوحيد بينها في إنسانية موحدة المشاعر والأهداف . ومن أجل تحقيق هذا الغرض أشرف جوركي بنفسه عقب نجاح ثورة أكتوبر على إنشاء دار « الأدب العالمي للنشر » ، كما قام بدور رئيسي في رسم برنامج طويل الأمد لتزويد القارئ الروسي بأمهات الأعمال الأدبية الأجنبية قديمها وحديثها .

## • ثقافة الأديب

وما دام هذا شأن الأدب ورسالته ، فإن الأديب الجديد يحمل هذه الرسالة الجميلة لا بد له من ثقافة عميقة شاملة ، تؤهله إلى جانب مواهبه الأصيلة لفهم آلام الشعب والارتباط الوثيق به ، وقد كتب جوركي كثيراً في هذا المعنى ، وظل يلح عليه في خطبه ومقالاته ورسائله إلى أصدقائه من الأدباء الناشئين ، ومن هذا ما جاء في مقاله المشهور « كيف تعلمت الكتابة ؟ » :

« إن الأديب هو اللسان العاطفي المعبر عن بلاده وعن طبقته ، وهو بمثابة الأذن والقلب منهما ، إنه صوت الزمن ، لذا كان عليه معرفة أكثر ما يمكن معرفته ، وكلما كان محيطاً بالماضي ، كلما كان أقدر على فهم الحاضر ، وعلى تتبع الطابع الثوري لعالمنا المعاصر في قوة وعمق ، وإدراك مدى ما حققه هذا الطابع من أعمال .

« فمن الضروري إذن ، بل من المحتم على الأديب ، أن يحيط بتاريخ الشعوب ، وأن يتعرف على آرائها في مسائل الاجتماع والسياسية . إن علماء تاريخ الشعوب والأجناس يقررون أن أسلوب الشعوب في التفكير يجد خير تعبير عنه في قصصها وأمثالها وأقوالها المأثورة ، فهي تقدم لنا صورة كاملة ، وتصويراً ساحراً رائعاً للأساليب التي فكرت بها جميع الشعوب .

« والأمثال والأقوال المأثورة ، تقدم لنا بشكل عام ، وفي تركيز نموذجي ، خلاصة وافية لخبرات الطبقات الكادحة في الحياة من نواحيها الاجتماعية والتاريخية .

« ومن المحتم على الأديب أن يدرس هذه المادة التي ستعلمه كيف يجمع بين بعض الكلمات كما تجمع قبضة اليد الأصابع ، وكيف يفصل بين كلمات أخرى تعود البعض أن يحكم تركيبها معاً » .

يقول في نفس المقال بعد التحدث عن قراءاته الأولى في الأدب الروسي والأجنبي : « إنني أشير إلى هذه العلاقات والتأثيرات المختلفة لأؤكد مرة ثانية أن دراسة تاريخ الأدب الروسي والآداب الأجنبية ضرورة محتمة على كل أديب » .

وفي مناسبات كثيرة ظل « جوركي » يكرر في إلحاح حاجة الأديب إلى « معرفة كل شيء » أو على الأقل « أكثر ما يمكن معرفته » ، و « دراسة العالم المعاصر دراسة دقيقة جادة » والتمرس بأعمال الأدباء الكبار في مختلف الآداب ، بحيث لو حاولنا جمع كل ما قاله جوركي في هذا المعنى أو بعضه لطال حديثنا دون أن نأتي على كل ما قاله في هذا المعنى .

## عناصر الأدب

يتكون الأدب — فى نظر « جوركى » — من عناصر ثلاثة : اللغة ، والموضوع ، والعلاج ، وعنده أن العنصر الرئيسى فى كل أدب هو لغته ، فإذا كانت حقائق الحياة وظواهرها هى المادة الخام للأدب ، فإن اللغة هى الأداة الأساسية التى يتناولها الكاتب ليصوغ بها هذه المادة ، وهو يعارض بشدة فى استعمال الزخارف والتفاصيل الفنية الدقيقة التى لا داعى لها ، لأنها تفسد فى الأغلب عظمة العمل الفنى ، وعنده أن الأسلوب إنما يستمد روعته من عظمة الموضوع الذى يعالجه ، وتصوير الأعمال البطولية يتطلب كلمات بطولية ، والحياة الجديدة تتطلب شعراً ملحمياً .. » .

وعنده أن لغتنا عاجزة عن تصوير كل ما يعتمل فى نفوسنا من إحساسات ومشاعر ، وقليل من الشعراء هم الذين لم ترتفع أصواتهم بالشكوى من فقر اللغة ، فالمشاعر الإنسانية أعمق دائماً ، وأدق من أن تعبر عنها الكلمات بأمانة كاملة ، ومع هذا « فكل شيء فى هذا العالم له اسم . والكلمة هى الثوب الذى يكسو كل الحقائق وجميع الأفكار . ولكن خلف كل حقيقة دلالتها الاجتماعية ، ووراء كل فكرة يوضح لماذا كانت على ما هى عليه ، ولم تكن شيئاً آخر . وعمل الأدب الذى يستهدف الكشف فى وضوح تام عن المعانى الاجتماعية المتوارية خلف الحقائق ، وكل المدلولات الكامنة فيها. مثل هذا العمل يتطلب لغة دقيقة واضحة ، وكلمات مختارة بعناية » .

و « جوركى » يقسِّم اللغة بشكل عام إلى قسمين : اللغة الأدبية ، ولغة الحديث الدارج ، ولكن اللغتين لا تنفصلان ، فالثانية بمثابة المادة الخام التى تتناولها يد الأديب الصناع لتحولها إلى لغة أدبية تختلف عنها اختلافاً بيِّناً « فهى فى عرضها للأشياء ووصفها لها تستبعد كل العناصر الصوتية العارضة والمؤقتة ، التى لم تستقر بعد ، لأنها للنزوات الوقتيــة ، وهى عناصر موجودة فى لغة الحديث التلقائية ، ولكنها ، ولأسباب كثيرة ، ليست أصيلة فى تكوين روح اللغة الحقيقية ، أو فى بناء اللغة العام المألوف لدى جميع المتحدثين بها » .

ويقرر « جوركى » أن « بوشكين » كان أول من فطن إلى هذه الحقيقــة وتناول مادة الحديث الدارج ليصوغها بمهارة فى أعماله الأدبية و « جوركى » لذلك يلح فى مطالبـــة الأدباء بدراسة لغة الشعب وأمثاله وأقواله المأثورة ، وهو يرى المحافظة على روح هذه اللغة فى الحوار الذى يدور بين الشخصيات فى الأعمال الأدبية ، ولكنه يحذر من الإسراف فى هذا الاتجاه ، بل يجب ألا نستعمل لغة الحديث فى الأعمال الأدبية إلا بقدر وبقصد توضيح السمات الشكلية للشخصية ، وإعطائها الخصائص التى تقربها من الحياة .

أما العنصر الثانى من عناصر الأدب — فى رأى « جوركى » — فهو الموضوع ، وتعريفه لديه أنه : « فكرة تولدها تجارب المؤلف ، وتمليها عليه الحياة ، وتظل كامنة فى عقله دون تشكيل ، تتطلب التجسيد فى صور ، وتلح عليه ليعطيها شكلها » .

والعنصر الثالث فى الأدب هو العلاج ، أو بعبارة جوركى « العلاقات والمتناقضات ، والمشاركات الوجدانية والعداوات ، والعلاقات العامة بين الناس » .

وفى رأيه أن هذه العناصر الثلاثة تكاد تغطى تماماً مدلول فكرة الأدب ، إذا قصرناها على الفن القصصى أى المسرحيــات والروايات والقصص القصيرة « وبوسعنا أيضاً أن نتحدث عن الطريقة أو الأسلوب فهو وإن كان من السمات الشخصية المميزة لمواهب المؤلف ، إلا أنه من الواضح أن تكون هذه السمات ونموها يخضع كذلك لعوامل موضوعية ووراثية . »

وهكذا لم يهمل «جوركى» جانب الشكل الفنى فى الأعمال الأدبية كما تصور البعض ، وإنما أولاه قدراً كبيراً من عنايته ، وجعل اللغة هى العنصر الأساسى فى العمل الأدبى ، وقد وضح ذلك فى أعماله الأدبية المتعددة التى أولى فيها الأسلوب والشكل الفنى قدراً من عنايته لا يقل عن عنايته بالأفكار والمضمون .

● جوركى والأدب الروسى

ويمثل أدب « جوركى » مرحلة انتقال بين الأدب الروسى القديم ، أدب « بوشكين » و « دستويفسكى » ، و « تورجنيف » ، و « تولستوى » ، وبين الأدب السوفيتى الحديث الذى يعتبر « جوركى » نفسه أكبر

رواده والمؤثرين فيه ، وقد أحب « جوركى » أدب بلاده ، وتحدث عنه فى اعتزاز كبير :

« لقد كان الأدب الروسى قوياً دائماً فى إحساسه الديمقراطى ، وفى جهاده للوصول إلى حلول لمشكلاتنا الاجتماعية ، وفى دفاعه عن الإنسانية ، وتمجيده للحرية ، وكذلك فى اهتمامه العميق بحياة عامة الشعب ، وفى موقفه السامى من المرأة ، وفى بحثه المتواصل عن حقيقة عالمية يغمر نورها الوجود . وكتاب روسيا القدماء كانوا بحق أساتذة حياة ، وأصدقاء عاطفيين مخلصين لقرائهم ، كانوا شهداء للحقيقة ورسلا للحرية .. »

وفى المعنى نفسه قال « جوركى » فى إحدى رسائله عام ١٩١٢ : « .. هذا أفضل ما لدينا فى روسيا ، ذلك الشيء الذى نتفوق عليه جميعاً — أعنى أدبنا الذى تندمج فيه كل خصائص حياتنا مع أفضل أفكارنا ومشاعرنا ، وهو فى الوقت نفسه يكاد يكون أكثر آداب العالم إنسانية وعذوبة » .

وتعمق « جوركى » فى دراسة أعمال الأدباء الروسيين ، وتوثقت صلته بعدد كبير من أدباء عصره من أهمهم « تشيكوف » و « تولستوى » و « كورولنكو » وغيرهم ممن سجل ذكرياته عنهم وأحاديثه معهم فى كتابه الطريف : « صور أدبية » .

وقد شرع خلال عامى ١٩٠٨ ، ١٩٠٩ فى تسجيل خلاصة آرائه ودراساته فى الأدب الروسى فى كتاب أسماه « تاريخ الأدب الروسى » ، ولكن مشاغله المتعددة لم تتح له إتمام هذا المؤلف الهام ، فلم تبق لنا منه سوى صفحات قليلة ، ننقل منها هذه الفقرات التى حلل فيها شخصية « تولستوى » الأدبية :

« لسنا فى حاجة إلى أن نشغل أنفسنا بالنتائج التى انتهت إليها تعاليم تولستوى الساذجة النزعة عن السلبية ، لأننا نعلم أن هذه التعاليم والنتائج التى انتهت إليها كانت رجعية إلى أبعد حد ، ونعلم أيضاً أنه كان من المحتمل أن تتسبب فى أذى كثير ، بل لقد تسببت فى أذى غير قليل بالفعل .. كل هذا نعلمه ، ولكن تبقى مع ذلك تلك الصور العريضة ، العميقة الفهم ، المليئة بالحيوية والألوان ، التى رسمها « تولستوى » لكل جانب من جوانب الحياة الروسية . وتبقى كذلك نظراته العميقة فى الحياة الإنسانية ، والتجارب الروحية التى وصفها فى بساطة رائعة وصدق ..

« ولهذه الناحية من أعماله أهمية كبيرة ، وهى ليست محل نقاش ، وبوسعنا أن نفخر بها ، وأن نتعلم منها كيف نحترم الإنسان ، ونفهم الحياة ، وكيف نواجه كل مشكلاتنا بلا خوف ..

« ... إن «تولستوى» عالم بأكمله فى شخص ، وهو إنسان خير إلى أبعد حد . إنه عزيز علينا بالرغم من كل شيء ، لأن أعماله الأدبية ، وكل رواياته وقصصه كتبت بقوة عجيبة وعاطفة صادقة ، وبصراحة واستقامة تتناقض مع كل فلسفته الدينية » .

لقد أحب « جوركى » « تولستوى » الفنان والإنسان ، وأعجب بأدبه أيما إعجاب ، ووصفه بأنه : « الكاتب الذى مزق كل أنواع الأقنعة عن وجوه مقترفى الشرور الاجتماعية والمدافعين عنها . »

ويقول عن روايته الكبيرة « الحرب والسلام » : « ليس هناك ما يدانيها فى الأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر » ، ولكن هذا الإعجاب لم يمنعه — كما رأينا — من أن ينقد فلسفته الدينية والأخلاقية ، ويوضح ما فيهما من سلبية واستسلام لقوى الشر ، وهذا ما صنعه مع بعض الاتجاهات الفكرية المشابهة لدى أدباء كبار روسيا « كدستويفسكى » و « أندرييف » و « بونين » الذى قال عنه « أنا لا أفهمه ، لا أفهم لماذا لا يشحذ مواهبه الثمينة الناصعة كقطعة من الفضة ، ويحولها إلى سلاح حاد يطعن به حيث ينبغى الطعان » .

ويصف « جوركى » الأدب الروسى بأنه ذو صبغة تربوية ، ويمتاز باتساع مدى الرؤية فيه إتساعاً هائلا .. وهى نفسها أهم خصائص أدب « بوشكين » الذى اعتبره جوركى « بداية كل البدايات بالنسبة للثقافة الروسية ، وأكمل تعبير عن قوى روسيا الروحية » .

أما أهم مزايا الأدب الروسى فى نظر « جوركى » فهى قدرته على الجمع بين الاتهام القاسى لشرور المجتمع وآثامه ، وبين تأكيد أسمى المثل الإنسانية العليا ، وقد اعتبر « جوركى » هذه الخاصية موقفاً إيجابياً اتخذه الأدب الروسى تجاه الحياة ، وهى التى كفلت — فى رأيه — للأدب الروسى تلك المكانة الممتازة التى يحتلها بين آداب العالم ، ويصفها بأنها نوع من المزج بين الرومانسية والواقعية ، وقد كانت هذه الخاصية هى

الأساس الذى بنى عليه « جوركى » نظريته عن « الواقعية الاشتراكية » ، كما سنرى بعد قليل .

وقد وضع « جوركى » عبقرية « دستويفسكى » ، فى مكانة مساوية لعبقرية « شكسبير » ، ووصف أدبه بأنه « عبر بحيوية رائعة عن ثورة الفرد ضد قوى الطبيعة » .

أما « تشيكوف » فقد قال عنه جوركى :

« لا أعرف إنساناً استطاع أن يدرك بوضوح ودقة طبيعة المآسى الكامنة فى تفاهات الحياة الصغيرة مثلما أدركها « تشيكوف » ، ولا أعرف كاتباً غير تشيكوف استطاع أن يرسم للمخلوقات الإنسانية صورة قوية عنيفة ، وضح فيها كل ما تحتويه الطبقة الوسطى من عوامل الفوضى والقذارة المثيرة للرثاء » .

ووصف أسلوبه بأنه يرتفع إلى مستوى رفيع لا قرين له ، واعتبره مع « بوشكين » و « تورجنيف » صانعى اللغة الروسية الحقيقيين ..

## ● جوركى والأدب الغربى

لم يصرف « جوركى » حبه لأدب بلاده وإعجابه به عن متابعة آداب الأمم الأخرى ، والتعمق فى دراستها ، فقد كان من أشد المتحمسين للحضارة الغربية ، وظل يقاوم طويلا تلك النزعات الصقلبية المتعصبة التى انتشرت فى روسيا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، التى تطالب بعزل روسيا عن الحضارة الأوروبية ، وحينما فشلت ثورة عام ١٩٠٥ — ١٩٠٧ ، لم ييأس « جوركى » ، بل سجل لهذه الثورة الفاشلة دلالة ثقافية هامة ، فهذه الثورة « تحولت روسيا تحولا هائلا من الشرق إلى الغرب ، ولا بد أن تترتب على هذا التحول آثار كبيرة فى تجديد روح الأمة ، بالرغم من الجهود التى يبذلها البعض ليدفعوا بها نحو القبر » .

ومما يستحق الانتباه أن قراءات « جوركى » الأولى كانت روايات أجنبية مترجمة ، وها هو يصور أثر هذه القراءات فى نفسه فيقول : « لقد زودنى الأدب الأجنبى بمادة غزيرة لعقد المقارنات ، وأثار فى نفسى الإعجاب الشديد بقدرته الممتازة على تصوير الأشخاص وكأنهم أحياء بالفعل ، وتجسيمهم بطريقة كنت أحس معها أنى أستطيع أن أمد يدى فألمسهم ، وكنت أشعر أن هؤلاء الأشخاص الأجانب أكثر حيوية ونشاطاً من الروس ، فقد كانوا يتكلمون أقل منهم ويعملون أكثر .

« وقد تأثرت — كأديب — أعمق الأثر بالثلاثة الكبار فى الأدب الفرنسى ، « ستندال » و « بلزاك » ، و « فلوبير » ، وإنى لأشدد النصح للأدباء الناشئين بأن يقرأوا هؤلاء المؤلفين ، فلم ينجب الأدب الروسى بعد كتاباً فى مثل مقدرتهم . لقد قرأتهم مترجمين إلى اللغة الروسية ، ولكن هذا لم يمنعنى من الإحساس بمهارتهم الفائقة بمقارنتهم بالمادة التافهة التى قرأتها قبلهم فى مؤلفات « ماين — ريد » و « كوبر » و « جوستاف إيمارد » و « بونسون دى تراى » وأمثالهم ... ويتضح مما قلته أنى تعلمت الكتابة من الفرنسيين ، ومع أن ذلك حدث بمحض المصادفة ، إلا أننى أعتقد أنها ليست نصيحة سيئة تلك التى أتقدم بها إلى الأدباء الشبان بأن يدرسوا اللغة الفرنسية حتى يستطيعوا أن يقرأوا أولئك الأساتذة الكبار فى لغتهم الأصلية ، ويتعلموا منهم ذلك الفن العظيم ؛ فن الكلمة ... »

ورأيه فى « بلزاك » أنه رغم مناصرته الذاتية للنظام البورجوازى استطاع أن يكشف فى رواياته عن تفاهة «البورجوازية» فى وضوح تام ، بل وفى قسوة أحياناً ويقول عن « ستندال » إنه أول كاتب لا يحس القارئ فى رواياته أى ميل من جانب المؤلف للاجتراء على الحقائق أو على أبطال رواياته « وقد مكنته موهبته الضخمة من أن يحول جريمة قتل عادية إلى عرض تاريخى وفلسفى للمجتمع البورجوازى فى مستهل القرن التاسع عشر » ، أما « فلوبير » فهو أعظم أساتذة الأسلوب فى رأى « جوركى » ، و « أناتول فرانس » و « موريس مترلينك » كانت الفردية نقطة البداية عند كل منهما ، وانتهى الأمر بهما إلى أن أصبحا اشتراكيين يدعوان لمبدأ العمل الإيجابى ، ويحثان على الاندماج فى الإنسانية كلها .

وقرر « جوركى » أن إنجلترا هى مهد الواقعية ، وأن « شوسر » هو أول مؤسسى الواقعية فى القرن الرابع عشر ، وأن الأدب الإنجليزى هو الذى ابتدع المسرحية الواقعية والرواية الواقعية ، واستبدل ببيئة الملوك والأمراء بيئة مألوفة قريبة من نفس القارئ البورجوازى ، فقارب بذلك بين الأدب والحياة ، وساعد الناس على فهم علاقاتهم الإنسانية المعقدة .

واعتبر « جوركى » « شيلى » و « بيرون » — ومعهما « هاينى » الألمانى — خير ممثل «الرومانتيكية» الثائرة المحبة للحرية المتعلقة بالمثل العليا ، وقال عن « بيرون » إن صوته كان

من أقوى الأصوات التى ارتفعت بالثورة على الثقافة الأرستقراطية القديمة وقيمها الروحية البالية .

وأعجب « جوركى » بمسرح « شكسبير » أيما إعجاب ، واعتبره خير مثل للفن «الديناميكى» الحى الذى كان يطالب به ، لأنه ملء بالحركة الإيجابية الواضحة ، وحث كتاب المسرح السوفيتى على دراسة مسرح « شكسبير » والتلمذ عليه .

ونال الأدب الألمانى قدراً غير قليل من عناية « جوركى » ، فقد عنى بدحض فلسفة « نيتشه » المتشائمة ، واعتبرها معادية للإنسانية والديمقراطية ، ووصف « هنريك فون تريتشك » بأنه من أكبر مزيفى التاريخ ، واعتبرهما معاً من أكبر الممهدين لظهور الفاشية فى ألمانيا وإيطاليا .

واهتم جوركى بشخصية « فاوست » التى قدمها « جيته » ، واعتبرها من أبدع ما أنتجه الخلق الفنى ، وردها إلى أصلها الأسطورى الشعبى .

وفى مقالات « جوركى » عدة إشارات إلى الأدب الأمريكى وأعلامه الكبار مثل: «ديزر» و «مارك توين» و « جاك لندن » و « إمرسون» ، وشيروود أندرسون » ، وغيرهم ، مما يؤكد اتصاله الوثيق بهذا الأدب ، وقد كتب « جوركى » عام ١٩٢٣ مقالا عن روايات الكاتب الأمريكى « فنيمور كوبر » ووصفها بأنها :
لوحات بديعة التصوير لتاريخ استقرار الحدود الأمريكية ، فهى تروى لنا كيف استطاع عدد من الرجال والنساء الشجعان أن يشيدوا ، إلى مدى قرن ونصف دولة هائلة مكان الغابات البدائية والبرارى القاحلة ، ووسط قبائل الهنود الرحل ، ثم يضيف :
« إن القيمة التربوية لكتب « كوبر » لا جدال حولها ، فقد ظلت ما يقرب من قرن تلقى الحب من الشباب فى كل مكان . وحينما نقرأ مذكرات رجال الثورة الروسية مثلا ، فإننا كثيراً ما نجد سطوراً تشير إلى أن كتب « كوبر » هى التى علمتهم كيف يكونون شرفاء وشجعاناً ، وأن يجاهدوا فى سبيل المثل العليا » .

ولم يقصر جوركى اهتمامه على هذه الآداب الكبرى ، بل اهتم بالاطلاع على نماذج كثيرة من مختلف الآداب الأجنبية ، وتوثقت صلاته ومراسلاته بعدد كبير من أدباء العالم الغربى ، ويقول الناقد السوفيتى ن . ميخاييلوفسكى : « إن جوركى لم يكن على معرفة بإنتاج كبار الأدباء الأجانب فحسب ، بل وكذلك بإنتاج كتاب الصف الثالث من شبه المغمورين فى بلادهم .. »

## ● جوركى بين المذاهب الأدبية

من خلال هذه القراءات المتصلة ، استطاع جوركى أن يتعرف تعرفاً مباشراً على مختلف المذاهب والمدارس الأدبية ، واستطاع أن يكون لنفسه موقفاً خاصاً من كل منها ، استمده من تجاربه الأدبية العميقة ، ومن فهمه الخاص لحقيقة الأدب ووظائفه وصلته بالمجتمع والحياة الإنسانية بشكل عام .

وقد فرّق « جوركى » ببساطة بين الاتجاهين الرئيسين فى الأدب ، وهما الواقعيـــة والرومانسية « فتصوير الناس والحياة تصويراً صادقاً غير مزيف يسمى بالواقعية ، أما الرومانسية فلها تعريفات متعددة ، ومع ذلك فليس من بينها تعريف كامل دقيق يقبله جميعاً مؤرخو الأدب » .

ولم يشغل « جوركى » نفسه كثيراً بتعريفات « الرومانسية » المتعددة التى اختلفت حولها الآراء ، وإنما شغل نفسه بالتفريق بين نوعين من الرومانسية ، ومن خلال هذا التفريق ، تتضح لنا حقيقة « الرومانسية » باتجاهيها السلبى والإيجابى : « فالرومانسية السلبية إما أن تحاول تهدئة الناس بأن تقدم لهم الحقيقة فى غير ألوانها ، وإما أن تحاول صرفهم عن الحقيقة بتوجيه اهتماماتهم إلى الانشغال الذى لا يجدى بعالم النفس الداخلى ، وبأفكار تدور حول « لغز الحياة المحير » وحول « الحب والموت » ، وحول مشكلات لا يمكن الوصول إلى حلول لها عن طريق التأمل وإنعام النظر ، ولا يمكن حلها إلا عن طريق البحث العلمى .

« وعلى النقيض من ذلك نجد الرومانسية الإيجابية تحاول أن تقوى رغبة الإنسان فى الحياة ، وأن تحرك فى نفسه الثورة على الواقع بكل قسوته » .

وضرب « جوركى » مثلا على الاتجاه الرومانسى السلبى ، بالمدرسة الرومانسية الألمانية وأعلامها « تييك » و « نوفاليس » و « شليجل » ، وبالمدرسة الرومانسية الفرنسية ، وعلى رأسها « شاتوبريان » ، وأخذ « جوركى »

على هؤلاء الأدباء وأمثالهم تحول رومانسيتهم إلى نوع من الأحلام «الطوبوية» المستحيلة التحقيق ، ورأى أن أحلامهم قد ألقت بهم فى أحضان الذاتية المسرفة ، فوضعوا أنفسهم وآمالهم فوق كل دواعى الحياة ، واعتبروا الفرد حراً من كل الالتزامات والقيود التى تربطه بمجتمعه ..

وبلغت هذه الرومانسية السلبية قمتها فى أعمال مجموعة من شعراء فرنسا ظهروا فى أواخر القرن الماضى ومن أشهرهم « بول ڤيرلين » و « مترلنيك » و « رامبو » و « مالارميه » و « موريا » ، وحينما توفى « بول ڤيرلين » عام ١٨٩٦ كتب « جوركى » بحثاً طويلا عنه وعن زملائه وأتباع مدرسته ، وأسماهم « الأدباء المنحلين » ، وشن عليهم هجوماً قاسياً ، إذ اعتبرهم ظاهرة ضارة بالأدب والمجتمع معاً بالرغم مما تلقاه كتاباتهم من إقبال القراء .

واعتقد « جوركى » أن هؤلاء الأدباء المنحلين إنما يعبرون عن فترة تاريخية معينة أجدبت فيها الحياة الروحية والفكرية ، وسادت القيم «البورجوازية» المتدهورة ، وانتشرت الفضائح الأخلاقية ، والاختلاسات المالية ، وعم أوروبا ، وفرنسا على وجه أخص ، جو رطب عفن ، اختنقت فيه كثير من المواهب الشريفة المخلصة ، مثل « موباسان » الذى « تسممت مواهبه الرائعة وسط بخور الثناء « البورجوازى » فأضاع مواهبه فى كتابة قصص قصيرة لا تهدف إلا إلى دغدغة أعصاب ذوى الإيرادات المنتظمة وتحريك مشاعرهم إثر وجبة دسمة » . فى حين ارتفع نجم الأغبياء والوضعاء الذين لا يعترفون بإله غير غرائزهم الدنيا ، ولا بحق إلا حق الأقوى فى أن يسحق الضعيف ويستغله .

فى هذا الجو الموبوء بالاتجاهات الثقافية المنحرفة ، المتطلع إلى أى شئ جديد غير مألوف ، اجتمع نفر من الشعراء المضيعين فى أحد مقاهى الحى اللاتينى ، وانضم إليهم « بـــول ڤيرلين » ، وظلوا يحتسون شراب « الإبسنت » ( نوع من الخمر أخضر اللون قوى المفعول ) وينقدون كل شيء ، ويرفضون كل شيء فى حماقة وانفعال ، ويتحدثون فى هياج عن ضرورة خلق شيء جديد يبعث الحياة فى أطراف هذا العالم الهامد كجثة القتيل ..

لم يكونوا يعرفون ماذا يريدون ، وكانت عقولهم التى أسرفوا فى استثارتها إلى درجة المرض ، لا توحى لهم إلا بأشد الأفكار غرابة وشذوذاً .

وفى هذه الأثناء أنشد الشاعر البوهيمى « رامبو » قصيدة غريبة غير مفهومة تحدث فيها عن علاقة الحروف بالألوان والمحسوسات ، وربما كان هو نفسه يعتبرها مجرد نكتة لا أكثر ، ولكن بقية الجماعة المنحلة استقبلتها بحماسة شديدة ، واعتبروها نموذجاً للشعر الجديد الذى يريدونه ، إنه شعر يؤثر — على حد تعبير أحدهم — فى العقل والخيال معاً ، ويخلف أقوى الأثر فى الحواس الخمس مجتمعة ، عن طريق توافقات وعلاقات خاصة بين أصوات الحروف ومعانيها وتأثيرها فى الحواس ، وملأ هؤلاء الشعراء أعمدة الصحف بشعر غريب لا يفهم ، رحب به القراء فى بادئ الأمر ، شأنهم دائماً مع كل جديد ، ولكنهم ما لبثوا أن ضاقوا به لغموضه الشديد وشذوذه .. ويمضى « جوركى » فى تحليل هذه المدرسة الرومانسية المنحرفة ، فيقـــول :

« لقد كان من بين هؤلاء الشعراء عدد من ذوى المواهب الحقيقية ، والمشاعر الأصيلة ، ولكن خيالاتهم المريضة السريعة التهيج أفسدت قوة مواهبهم ، وحولت كتاباتهم إلى مجموعة من الرقع الغريبة المليئة بالمبالغات التى لا ضابط لها ، وبالوساوس التى لا شفاء لها ، والتنبؤات المخبولة التى تشير فى غموض إلى شيء ما ، أو تهدد فى الخفاء شيئاً آخر . وهذه الرقع كانوا يقدمونها على شكل صور غريبة من الصعب إدراك العلاقة بينها .. »

إنه أدب مريض محموم يعكس شذوذ منتجيه وانحرافاتهم النفسية ، وفى رأى « جوركى » أن هذا الأدب كان نتاجاً لثقافة منهارة ، وكان فى حقيقتـــه بمثابة اللحن الجنائزى المصاحب لتشييع مجتمع أنانى متفسخ ، استنفد كل إمكانيات بقائه ، وآن له أن يشهد انقلاباً جوهريا فى أسس بنائه .

وهنا ينبغى أن نتوقف قليلا لنلحظ كيف وفق « جوركى » إلى الربط بين شيوع اتجاه أدبى معين فى بيئة معينة ، وبين الظروف والأوضاع الاجتماعية السائدة فى هذه البيئة ، فهو يقرر فى أكثر من مناسبة أن مثل هذه النزعات الأدبية التخريبية لا يمكن أن تزدهر إلا فى

فترات الرجعية والتخلف ، ويستشهد على صدق رأيه بالأدب الفرنسى عقب الحرب الفرنسية البروسيّة ، وبالأدب الروسى عقب فشل ثورة ١٩٠٥ ، وبمعظم الآداب الأوروبية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ويفسر ازدهار الاتجاهات الاجتماعية والثورية فى الأدب الروسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بأن روسيا فى ظل الحكم القيصرى كانت محرومة من مزاولة أى نوع من أنواع النشاط السياسى والاجتماعى المثمر ، فكان أن اتجهت كل الأفكار الثورية والإصلاحية إلى الأدب تبحث فيه عن مجال للتعبير عن نفسها .

أما الرومانسية الإيجابية التى يرحب بها « جوركى » فهى التى « تكافح لتتخذ موقفاً إيجابياً من الحقيقة ، والتى تمجد العمل ، وتنمى إرادة الحياة ، وتكافح من أجل بناء أشكال جديدة من الحياة ، كما تبذر فى النفوس الحقد على دنيانا القديمة ، وعلى تراثها البغيض الذى ما زلنا نجاهد فى صعوبة كى نتغلب عليه متحملين فى سبيل ذلك الكثير من الآلام » .

وسيزداد وضوح مفهومه لهذا النوع من الرومانسية عند حديثنا عن الواقعية الاشتراكية التى نادى بها باعتبارها أفضل الاتجاهات الأدبية وأنسبها للمجتمع الاشتراكى فى طور بنائه .

وكما انحرفت الرومانسية فى الأدب الأوروبى إلى هذا الاتجاه الأدبى المنحل ، يرى « جوركى » كذلك أن الواقعية النقدية التى وضحت فى مؤلفات « بلزاك » و « ستندال » و « ديكنز » ، انحرفت هى الأخرى وفى الفترة نفسها تقريباً إلى ما عرف « بالطبيعية » عند الأخوين « جونكور » و « إميل زولا » و « هنرى بك » وغيرهم ، و « الطبيعية » فى رأيه ليست إلا سلالة مريضة للواقعية ، وقد أسماها « أدب الحقائق المجردة » ، وقال إنها فقدت القدرة على تصوير النماذج الإنسانية ، والنفاذ إلى جوهر الظواهر التى تصفها ، وأضاف قائلا :

« إن للأدب هدفاً أسمى من مجرد تصوير الواقع ، فلا ينبغى أن نكتفى بتصوير أشياء موجودة بالفعل ، وإنما ينبغى أن نضع نصب أعيننا فى الوقت نفسه الأشياء التى نريدها ، والأشياء التى نستطيع صنعها ... وأتباع المدرسة الطبيعية بتركيزهم الشديد على الأوصاف التفصيلية والجزئية يفقدون القدرة على رؤية كل ماله دلالة عامة ، ويعجزون عن الوصول إلى أى تعميمات عريضة » .

ورفض « جوركى » فلسفة الطبيعيين وأخلاقياتهم ، وما تقوم عليه من تحقير للإنسان وللانتصارات الرائعة التى حققها ، ودحض نظرتهم إلى الإنسان على أنه مجرد تكوين « فسيولوجى » أو « قناة هضمية » على حد تعبير « زولا » ، يخضع خضوعاً حتمياً لحاجاته الميكانيكية ، وحذر « جوركى » أدباء بلاده من هذا الاتجاه الأدبى « القليل الجمال والإلهام ، الكثير الفظاظة والادعاء ، الذى يحاول أن يتنكر فى رداء الواقعية الشجاعة .. » .

● الواقعية الاشتراكية

يستطيع دارس مؤلفات « جوركى » أن يلحظ فى يسر أنه جمع فى أعماله الفنية بين خير ما فى الواقعية النقدية ، وبين الرومانسية البطولية الثائرة ، فهو يصوّر تعاسات المجتمع وآلامه بقلم محنك خبير ، ويختار للوحاته أقسى ما فى بلاده من مظاهر الظلم والفقر والتخلف ، ولكنه يبرز فى أبطاله مع هذا ذلك الجانب المشرق المتفائل ، ويصور كفاحهم الإيجابى ضد ظروف بيئتهم وآثار الوراثة والنشأة ، وإذا كان هؤلاء الأبطال لا ينتصرون دائماً فى صراعهم ضد أعدائهم ، فإنهم قلما ينتهون إلى الاستسلام أو الانحدار ككثير من أبطال « بلزاك » مثلا ، إذ سرعان ما يفتح « جوركى » أمام كل منهم طاقة من النور المشرق والأمل المتجدد ، والإيمان الذى لا يتخلخل بالحياة والناس . والأمثلة على هذا النوع من الأبطال كثيرة فى أدب « جوركى » ، لعل من أوضحها أبطال رواياته « الأم » و « ثوما جوردييف » و « الثلاثة » .

وهذا عين ما يتطلبه « جوركى » من الأدب ، يريده أن يتحول إلى ملحمة بطولية تؤمن بالإنسان ، وتدافع عنه ، وتصور أمجاده وانتصاراته ، وتحثه على الكفاح لتحقيق المزيد ؛ يريد من الأدب أن يلتزم الواقعية النقدية « ليجتث جذور تركة الماضى المثقلة ، ويكشف

القناع عن كل القوى المظلمة المعادية للإنسان ، والتى تحاول أن تعوق زحفه نحو مستقبل أفضل » .

وطالب « جوركى » المسرح السوفييتى بأن يقدم على خشبته « الإنسان البطل الذى يتصرف بفروسية وإيثار ، ويعشق المثل العليا بشغف .. ذلك الإنسان الجليل الأعمال ، الشريف التصرفات » .

وحينما كتب « تشيكوف » مسرحيته « العم فانيا » كتب « جوركى » إليه :

« أتدرى ما أنت فاعل بمسرحيتك هذه ؟.. إنك تقتل الواقعية .. اقتلها على عجل وإلى الأبد .. تلك مدرسة انطوت أيامها ، وجاء دور البطولات ، والجميع يطالبون بأدب مشرق مثير ؛ أدب لا يشبه الحياة فحسب ، ولكنه أسمى وأفضل وأبدع منها ! » .

ولا أعتقد أن « جوركى » كان يعنى بهذه الكلمات القضاء على الواقعية قضاء مبرماً ، إنما كان يريد أن يغيرها ويتطور بها من الاكتفاء بتصوير الواقع ونقده إلى التطلع نحو مستقبل إنسانى أفضل ، وحث الإنسان على الكفاح من أجل تحقيقه ، وهو من أجل ذلك يريد من الواقعية الجديدة التى ينادى بها أن تتضمن فى طياتها رومانسية بطولية كتلك التى أحبها عند « شيلى » و « بيرون » و « بودلير » .. وعلى ذلك النحو الذى لحظه فى بعض أعمال كثير من كبار الأدباء من أمثال « بلزاك » و « تورجنيف » و « تولستوى » و « جوجول » و « لسكوف » و « تشيكوف » فقال عنهم إنه « من الصعب أن نحدد بدقة ما إذا كانوا رومانسيين أو واقعيين . ويبدو أن الواقعية والرومانسية تمتزجان دائماً لدى كبار الأدباء » .

ومن هذا المزيج بين خير ما فى الواقعية وأشجع ما فى الرومانسية مع أروع ما فى الكلاسيكية من حرص على تمجيد الإنسان والحياة ، يتكون اتجاه « جوركى » الجديد كأديب وناقد ، وهو الاتجاه الذى أطلق عليه اسم « الواقعيـــة الاشتراكية » ، ووظيفتها فى رأيه « ليست مجرد تقديم صورة نقدية للماضى والحاضر ، ولكنها فى المحل الأول تعضيد وتثبيت الانتصارات الثورية التى حققها الحاضر ، وتسليط الأضواء على أهداف المستقبل السامية » .

ويقول فى مقال آخر : « إن الواقعية الاشتراكية تنظر إلى الوجود على أنه نشاط وإبداع .. والكاتب الواقعى الاشتراكى لا يصور الإنسان فى حالة ثبات كما يصنع الرسام ، ولكنه يحاول أن يصور الناس فى حالة حركة مستمرة وتفاعل واحتكاك لا ينتهى مع بعضهم البعض ، وبين الطبقات وبعضها ، وبين الأفراد والجماعات ... إن الواقعية الاشتراكية تنظر إلى الحاضر من زاوية المستقبل ، ويتطلب ذلك مقدرة خاصة لا تتأتى إلا لكبار الفنانين » .

وقد رأى « جوركى » أن هـــذا المبدأ الديناميكى المتفاعل الذى يطالب به الأدب من الممكن أن يتحقق فى المسرحية أكثر من أى شكل فنى آخر « فالمسرحية تتطلب من الشخصيات الحركة والتفاعل والعواطف الحارة . وينبغى أن يصبح البطل الرئيسى فى مسرحياتنا هو المدرس والعامل والموظف وغيرهم من بناة العالم الجديد .. » .

## ● جوركى والفن الشعبى

يضع « جوركى » الفن الشعبى فى مكانة بارزة من اهتمامه ، بحيث لا يمكن أن يستقيم فهمنا لآرائه الأدبية والنقدية دون الإشارة إلى فهمه للفن الشعبى وأثره فى عمليات الخلق الأدبى ، فهو ينظر إلى الشعب باعتباره المصدر الأول الذى لا ينفد لكل القيم الروحية والآثار الفنية والأدبية ، فهو يقول فى مقال كتبه عام ١٩٠٨ بعنوان « تحطيم الشخصية » : « إن الشعب ليس القوة التى تخلق القيم المادية فقط ؛ بل هو أيضاً المصدر الوحيد الذى لا ينضب لكل القيم الروحية ، فهو قبل كل الشعراء والفلاسفة الذين لا يبارون فى عبقرياتهم المبدعة الذى يؤلف أعظم الشعر والمآسى التى قدر لها أن تكتب فيما بعد ، وكذلك هو مؤلف أعظم المآسى جميعاً وهى تاريخ الثقافة الإنسانية » .

وعارض « جوركى » بشدة الفكرة القائلة بأن كل نماذج الفن الشعبى قد استمدت أصولها من الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ، وقرر عكس ذلك تماماً من أن الشعب هو النبع الذى لا يفنى ؛ الطاقة التى تملك وحدها تحويل كل الأفكار إلى واقع وكل الأحلام إلى حقائق » .

وطالب كثيراً فى كتاباته وأحاديثه بضرورة دراسة الفن الشعبى دراسة منتظمة ، وقرر أنه أفاد كثيراً فى كتاباته من نتائج الدراسات المقارنة للآداب والفنون الشعبية .

والشعب بعد هذا هو صانع اللغة وخالقها ، وقد رأينا من قبل كيف دعا «جوركى» الأدباء إلى دراسة لغة الحديث الدارج ، أو لغة الشعب ، والاستفادة منها فى كتاباتهم الأدبية بعد صياغتها الصياغة الفنيـة الضرورية .

والشعب هو مبدع الأساطير والملاحم ، والأسطورة والملحمة الشعبية تمثلان فى نظر «جوركى» أروع نماذج الجمال الفنى «القائم على الاتساق التام بين الشكل والمضمون . وقد جاء هذا الإنسان كنتيجة طبيعية لوحدة التفكير الجماعى ، إذ كان الشكل الخارجى دائماً جزءاً لا يتجزأ من التفكير الملحمى لدى الجماعة .. » .

والأساطير الشعبية تحمل فى الأغلب مضموناً تربوياً هاماً ، فهى «تثبت عجز الفرد ، وتسخر من ادعاءاته ، وتهاجم فى كثير من السخط ظمأه الملح للقوة ، وتعبر بشكل عام عن موقف معاد له ، والفن الشعبى يؤمن بأن صراع الرجال ضد غيرهم من الرجال يضعف القوى الجماعية للإنسانية ، وقد يحطمها ، وهو ملىء بالدعوات الجادة لنبذ هذه الصراعات ، الأمر الذى يؤكد إيمان وجدان الشعب بقوى الجماعة الخلاقة ، وتعبيره عن هذا الإيمان الصادق فى أشكال شعرية عميقة ، تنشر دعوات ملحة للاندماج والاتحاد بين الأفراد ، لكى لا ينتكس صراع الجماعة القوى ضد أعدائها من قوى الطبيعة المظلمة » .

ويوضح «جوركى» فى المقـال نفسـه أثر الفن الشعبى فى أعمـال كبار الأدباء فيقـول : « لقد استفادت أروع أعمال كبار الشعراء فى جميع البلاد من كنوز الفن الشعبى التى يمكن العثور فيها على كل التعميمات والصور والنماذج الشعرية . فـ«عطيل» الغيور ، و«هاملت» المتردد ، و«دون جوان» الجسور كلها نماذج خلقها الشعب قبل أن يولد «شكسبير» أو «بيرون» بزمن طويل . وتغنى الإسبانيون بأن الحياة ليست سوى حلم قبل «كالدرون» بكثير ، وردد البربر الإفريقيون النغمة نفسها قبل الإسبانيين بزمن أطول . وسخرت الحكايات الشعبية من أوهام الفرسان قبل «سرفانتيس» بقرون ، وفى مرارة وازدراء لا تقلان عن مرارته وازدرائه .

« لقد ارتفع «ميلتون» و«دانتى» و«جيته» إلى أرفع درجاتهم حينما استعاروا الجناح من القوى الخلاقة للجماعة ، وحينما استمدوا وحيهم من نبع الشعر الشعبى ، ذلك النبع العميق عمقاً لا يمكن إدراك مداه ، والمتنوع تنوعاً لا حد له ، والقوى الحكيم إلى أقصى درجات القوة والحكمة .

« وحينما أقول ذلك لا أريد أن أنتقص من شأن أولئك الشعراء الذائعى الصيت ، وإنما كل ما أريد قوله هو أنه إذا كانت أروع نماذج الفرد تقدم لنا درراً ثمينة وسط بناء شامخ ، فإن هذه الدرر نفسها قد أبدعتها قوة الجموع الشعبية ، فالفن قد يدخل فى نطاق قوى الفرد ، ولكن الجماعة هى وحدها القادرة على الخلق الحقيقى . فالشعب اليونانى مثلا هو الذى خلق «زيوس» ، أما «فيدياس» فلم يزد عن أن نحت له تمثالا من الرخام » .

وفى الخطاب الذى ألقاه «جوركى» عام ١٩٣٤ فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت ، أضاف سمـة أخرى هامـة من سمات الفن الشعبى : « من المهم جداً أن نلاحظ أن التشاؤم غريب تماماً على الفن الشعبى ، بالرغم من أن خالقى الفن الشعبى كانوا يعيشون فى ظروف شاقة إلى أبعد حد ، وكانت حياتهم الفردية معرضة لكل أنواع الطغيان والعسف دون حماية من أى نوع . ومع ذلك فقد كانت الجماعة شاعرة بخلودها ، واثقة من انتصارها على كل القوى المعادية لها » .

وفى مقال نشره عام ١٩٣٢ بعنوان «الإنسان القديم والحديث» عاد «جوركى» فأكد أهمية دراسة الأديب للفن الشعبى بمختلف ألوانه كعامل أساسى لفهم روح شعبه :

« يجب ألا يكتفى المرء بقراءة «تورجنيف» و«تولستوى» و«دستويفسكى» بل يجب عليه كذلك أن يدرس الفن الشعبى ، والأغانى ، والحكايات ، والأمثال ، والأساطير ، والعادات ، والطقوس الكنسية ، والفرق الدينية ، والصناعات اليدوية ، وإنتاج الشعب فى ميادين الفنون التطبيقية . فهذه الدراسات هى التى تستطيع وحدها أن تعطينا فكرة كاملة ومؤثلة إلى أبعد حد عن الظلام اللعين الذى خيم طويلا على حياة شعبنا ، وهى التى تعرفنا بمواهب شعبنا المذهلة المنوعة » .

● جوركى والأدباء الناشئون

لم يقتصر دور «جوركى» كناقد أدبى على هذه الآراء الهامة التى نشرها فى كتبه ومقالاته ، واستطاع أن يبلور من خلالها مذهبـه الأدبى عن «الواقعيـة الاشتراكية» ، إنما قام إلى جانب ذلك بدور إيجابى فعـال عن طريق علاقاته بالأدباء الناشئين فى بلاده . فما كاد يحقق لنفسه شيئاً من الشهرة والنجاح ، حتى أخذ

على عاتقه رعاية كل من يقصده من الأدباء الناشئين ، ينقد أعمالهم ويرشدهم ويوجههم بروح سمحة لا تعرف الكلل ولا الملل ، حتى لقد قال عنه أحد تلاميذه :

« إن معجزة هذا الرجل تتمثل فى طيبة قلبه ، وفى أحاديثه الحانية التى لا تشبه فى شىء إجابات كاتب مشهور على أديب مبتدىء » .

وظل « جوركى » حتى أيامه الأخيرة يقوم بدور الصديق والمرشد لمئات من الأدباء الشبان ، ولم يكف طوال حياته عن توجيه النصح إليهم عن طريق النشر والمحاضرة والمراسلة ، وفى كل مجلة عمل فيها كان يخصص جانباً منها لنشر إنتاج الأدباء الشبان ونقده ، كما دعا عقب قيام الثورة الروسية إلى إنشاء مجلة أدبية لهذا الغرض بخاصة .

ولم يهمل «جوركى» طوال حياته رسالة واحدة من رسائل الأدباء الناشئين التى كان البريد يحمله بها كل صباح ، حتى وهو فى منفاه بجزيرة « كابرى » كان يتلقى مئات الخطابات والمخطوطات من الأدباء الناشئين من مختلف الطبقات من عمال ، وطلاب وموظفين ، ومن أرجاء روسيا كافة .

وكان وهو فى أوج شهرته يخصص وقتاً لقراءة كل هذه المخطوطات وتصحيحها بعناية ، وكثيراً ما كان يرسل الممتاز منها إلى رؤساء تحرير الصحف لنشرها ، أو يرسل لمؤلفيها خطابات مليئة بالنصح والتوجيه القاسى فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى كان يرسل لهم الكتب ليقرؤوها إذا لاحظ أنهم من الفقراء الذين لا تسمح لهم مواردهم بشرائها .

ولما تزاحمت عليه أسئلة الأدباء الناشئين واستفساراتهم عام ١٩٢٨ ، كتب مقاله المشهور « كيف تعلمت الكتابة ؟ » الذى أوردنا بعض فقراته فى هذا المقال ، وأجاب فيه على كثير من هذه الأسئلة والاستفسارات ، كما نشر بعد ذلك دراسة مطولة بعنوان « الأدباء العصاميون » ، لخص فيها ملاحظاته على أعمال أربعمائة من الأدباء الناشئين ، وإليه يرجع الفضل فى إبراز عدد من أدباء الصف الثانى ، وتقديمهم إلى القراء ، ومن هؤلاء « بيسمسكى » و « سيبرياك » و « بيتشرسكى » ، وأشرف على نشر عدد غير قليل من مؤلفات الناشئين ودواوينهم مع مقدمات بقلمه فى الأغلب .

وفى عام ١٩١٤ أصدر أول مجموعة من كتابات هواة الأدب من العمال ، وصدرها بمقدمة طويلة قرر فيها أن صدور مثل هذه المجموعة يعتبر « ظاهرة جديدة ذات دلالة هامة ، لأنها تعبر بوضوح عن نمو القوى الفكرية ، لطبقتنا العاملة » .

* * *

لقد كان « جوركى » رائداً كبيراً من رواد الأدب العالمى ، وأثره فى أدب بلاده ، وفى الأدب العالمى كله ، قوىٌّ لا ينكر ، وقد وضح هذا الأثر فى أدبنا العربى المعاصر فى السنوات الأخيرة ، وبخاصة فى إنتاج الأدباء الشبان ، بصورة تؤكد مدى إعجابهم بأعماله الأدبية واستجابتهم لها ، ولا شك أن التعرف على آرائه فى الأدب والنقد سيلقى مزيداً من الضوء على أعماله الفنية واتجاهاتها ومصادرها ، كما أنه سيتيح للمشتغلين بالأدب فرصة مناقشتها ومقارنتها بغيرها من النظريات الأدبية المعاصرة . وكل ما أرجوه أن أكون قد وفقت فى عرض أهم آراء « جوركى » فى الأدب عرضاً مقنعاً يضيف إلى صورته فى ذهن القارئ العربى سمة جديدة ، هى سمة الناقد الأدبى إلى جانب سمته المعروفة كأديب مبدع .

# شاعر في مصر لم يؤرخ له أحد

بقلم الدكتور حسين نصار

للأدب العربي في مصر قصة تختلف بعض الاختلاف عن قصته في غير مصر من أقطار العروبة. فقد بدأت دراسة الأدب العربي المصري بمعركة عنيفة دارت بين مؤرخي الأدب حول أساس هذا الأدب: هل وُجد أدب عربي مصري، أو إن شئنا الدقة: هل وجد أدب يستحق هذه التسمية، أو لم يوجد؟

وكان سبب هذه المعركة عدم حصولنا على نصوص من الأدب العربي المصري، في العهود الإسلامية الأولى، تتوفر لها الكثرة والجودة، فتحسم الأمر. فقد ذهبت فئة من الدارسين إلى أن العرب الذين نزلوا مصر لم ينتجوا أدباً، وافترضت طائفة أخرى، أن شأنهم شأن إخوانهم من العرب، أنتجوا الأدب، ولكن الآثار التي دونت هذا الأدب ضاعت فيما ضاع من تراث العروبة.

ومنذ ذلك الحين، والقائمون بدراسة الأدب العربي المصري في صراع مع مصادر الأدب ومراجعه بحثاً عن نصوص وشعراء ينتمون إلى الأدب المصري. وإن الدارس منهم ليفرح بالنص الصغير يعثر عليه فرحته بالكنز الضائع الذي لا أمل فيه.

واليوم أقدم للدراسين شاعراً حلّ بمصر مدة من الزمن، ولم يلتفت إليه أحد من مؤرخي الأدب المصري.

* * *

كُني أكثر من واحد من الصحابة والتابعين الأولين بأبي الأعور، وعُرف اثنان منهم بأسم عمرو بن سفيان. فجلب هذا الكثير من الخلاف بين المؤرخين في كثير من الأمور التي تتصل بالرجل الذي نعني بدراسته.

ولذلك يجب على الباحث قبل أن يتكلم عن الشخص المراد، أن يذكر كلمة عن رجلين. أولهما: أبو الأعور الذي ذكره ابن سعد في طبقاته (جـ٣ ق٢ص٧٠)، وروى أنه شهد بدراً وأحُداً وليس له عقب، وبيّن أن الناس تخطئ في اسمه، وأن صحته الحارث بن ظالم ابن عيسى من بني النجّار من الأنصار. والثاني عمرو ابن سفيان الثقفي، الذي شهد موقعة حُنين مع المشركين، ثم أسلم، وسكن الشام بعد الفتوح.

ولعلّ أولَ ما نعالج من اختلاف المؤرخين في رجلنا اسمُه. فقد غلبت كنيته على اسمه واشتهر بها فأنسي الناس اسمه. فذهب الأكثرون إلى أنه عمرو بن سفيان، ولكن بعضهم جعله سفيان بن عمرو. وذكر ابن حجر (الإصابة ٤ : ٣٠٢) أن ابن يونس «ذكره فيمن اسمه الحارث.. فقال الحارث بن ظالم بن علس أبو الأعور السلمي». وذكر ابن عبد البر أن بعض الناس لقّبه بالثقفي وليس بشيء. وواضح الخلط بينه وبين الرجلين اللذين ذكرتهما. وإذن فنحن نطمئن إلى أنه أبو الأعور السُّلَميّ عمرو ابن سفيان بن عبد شمس بن سعد ... من بني سليم[1] (أنظر أسد الغابة ٤ : ١٠٩، والإصابة ٤ : ٣٠٢).

ولم يختلف المؤرخون في أن أمه قريبة بنت قيس ابن عبد الله السهمية القرشية، كما اتفقوا على أن ابن أبي حاتم ذكر أن أبا الأعور السُّلَمي أدرك الجاهلية.

ولكن اختلفوا في صحبته للرسول. فقال مسلم

---

(١) يؤكد ذلك قول أيمن بن خريم يذكر وقعة صفين:
وعمرو بن سفيان على شر آلة بمعترك حام أحر من الجمر

وأبو أحمد الحاكم فى الكُنى : له صحبة . وذكره البغوى وابن قانع وابن سميع وابن منده ويحيى بن معين والطبرى وغيرهم فى الصحابة ، ووضعه ابن حجر فى القسم الأول من حرف العين مما يدلّ على ذهابه إلى أنه صحابى . وقال ابن أبى حاتم عن أبيه : لا صحبة له . وتبعه أبو أحمد العسكرى . وذكره البخارى فيمن اسمه عمرو ، ولكن لم يذكره فى الصحابة . واستصوب ابن عبد البر أنه غير صحابى .

واستتبع ذلك أن قال ابن أبى حاتم: إن لأبا الأعور لا رواية له عن النبى صلى الله عليه وسلم ، وإن حديثه عنه مُرْسَل يرون غير مباشر . وقال ابن منده : روى عن النبى صلى الله عليه وآله وسلم ، وروى عنه قيس ابن حازم ، وأبو عبد الرحمن الحبلى ، وعمرو البكالى . رووا عنه قوله صلى الله عليه وسلم : « إنما أخاف على أمتى شحا مطاعاً ، وهوى متبعا ، وإماماً ضالا » .

وقال النافون لصحبته إنه شهد حُنَيناً كافراً ثم أسلم بعد، هو ومالك بن عوف النضرى ، وحدث بقصة هزيمة هوازن بحُنَين . وقد عرفنا أن الذى فعل ذلك هو عمرو بن سفيان الثقفى وليس السُّلَمِى . وأظن أن خلطاً بين الرجلين قد حدث . يؤيد ذلك أن السلمى تولّى قيادة عدة جيوش، والطبرى يقول : (١ : ٢٣٩٨) : «وكانت الرؤساء تكون من الصحابة حتى لا يجدوا من يحتمل ذلك منهم». وإذن فنحن نرجّح أنه صحابى .

وأبلى أبو عمرو فى فتوح الشام بلاء حسناً . فكان على رأس إحدى الفرق فى موقعة اليرموك سنة ١٣ هـ ، وكان واحداً من عشرة قواد سَرَّحهم أبو عبيدة الجرّاح للاستيلاء على فِحْل ، وكان القائد الذى صالحه أهل طبرية . ونال جزاءه إذ استخلفه عمرو بن العاص على الأردن سنة ١٥ هـ . وشارك فى غزو عمورية وقبرص ، وكان أمير جيش الشام فى المعركة الأولى .

ويبدو أنه بقى أميراً على الأردن طوال عهد عمرو وعثمان ، فقد مات الثانى وهو والٍ عليها . وقيل إن أبا الأعور ، كان الرسول الذى بعثه عثمان بن عفان إلى سعد بن أبى سرح أمير مصر ليأمره بقتل وسجن وضرب المصريين الذين ثاروا على الخليفة وساروا إليه فى عاصمته .

وكان أبو الأعور حليف أبى سفيان بن حرب ، ولذلك اتصل بابنه معاوية فى أثناء ولايته الشام ، وناصره فى حروبه مع على بن أبى طالب ، حتى وصف بأنه كان « من أصحاب معاوية وخاصته ،وأشد من عنده على على بن أبى طالب ، فكان على يدعو عليه فى القنوت » .

واضطلع فى معارك صِفّين بين على ومعاوية بنصيب عظيم ، جعل المؤرخين يقولون : «عليه كان مدار الحرب بصفين» . فقد وضعه معاوية على مقدمة الجند الخارجين من الشام لملاقاة على ، وكان يسير تحت لوائه أهل الأردن[1] . فكان أول من قاتل أهل العراق تحت قيادة الأشتر فى قناصرين ، كما حمل العبء الأكبر فى القتال الذى دار فى أول يوم من أيام صِفّين على الماء ، ولكنه هُزِم فى المعركتين .

وعندما استقرّ الأمر بالجنود جميعاً فى صفين ، جعله معاوية على الميسرة ، وكان ينتدبه لمبارزة العراقيين . قال نصر بن مزاحم (وقعة صفين ٢١٩) : « وكان على عليه السلام يخرج الأشتر مرة فى خيله ، وحجر بن عدى مرة ، وشبث بن ربعى مرة ... وكان معاوية يخرج إليهم عبد الرحمن بن خالد بن الوليد المخزومى ، ومرة أبا الأعور السلمى ، ومرة حبيب بن مسلمة الفهرى ، ومرة ابن ذى الكلاع ، ومرة عبيد الله بن عمر بن الخطاب ، ومرة شرحبيل بن السمط ، ومرة حمزة بن مالك الهمدانى » .

وكان لواء الشام مع أبى الأعور السلمى ، كما اضطلع بدور هام فى مكيدة رفع المصاحف ، إذ أقبل على برذون أبيض بين صفوف المتقاتلين ، وقد وضع المصحف على رأسه ، وهو ينادى : « يا أهل العراق ، كتاب الله بيننا وبينكم » . وكان أحد الشهود على وثائق التحكيم .

(١) قال نصر بن مزاحم : « فخرج أهل حمص فى راياتهم عليهم أبو الأعور السلمى ، ثم نودى : أين أهل الأردن ؟ فخرجوا فى راياتهم عليهم سفيان بن عمرو السلمى » (وقعة صفين ٥٤) . والنص واضح فى الاضطراب . وقال أيضاً : « وعلى مقدمته من يوم أقبل من دمشق أبو الأعور السلمى ، وكان على خيل أهل الشام » . ولعل المراد أهل الأردن ، أو لعله تنقل بينهما .

وبعد الفراغ من معارك صِفّين ، كان أبو الأعور أحد المستشارين الذين استشارهم معاوية فى فتح مصر ، فأشاروا عليه بافتتاحها . فجاء مع جند عمرو بن العاص قائدا لأهل الأردن سنة ثمان وثلاثين هجرية . واشترك معه فى موقعة المُسناة التى قال عنها ابن العاص: (ولاة مصر ٥٢) : « شهدت أربعة وعشرين زحفاً ، فلم أر يوماً كيوم المسناة ، ولم أر الأبطال إلا يومئذ » .

* * *

ولست أدرى أطال بقاء أبى الأعور فى مصر أم قصر ، ولكن يغلب على ظنى أنه غادرها بعد استتباب الأمن فيها ، واستخلاص ابن العاص لها .

ولم يكن ذلك آخر عهد أبى الأعور بمصر ، بل جاء إليها مرة أخرى ، وشارك فى حروبها . فقد جاء مع جند مروان بن الحَكَم سنة خمس وستين لاستخلاصها من أيدى الزُّبَيريين[1] .

ثم لا نعود نسمع عنه ، حتى إننا لا ندرى متى كانت وفاته . وكأنه لم يكن يبرز إلا فى الحروب والمعارك . والحق أنه كان فارساً شجاعاً ، حتى قال بعض ولد العباس بن مرداس السلمى فى فرسه : (البيان والتبيين ١ : ١٥١) :

جاء كلمع البرقِ جاش ناظِرُه
يسبح أولاه ويطفو آخره
فما يَمَسُّ الأرضَ منه حافره

وأقام بعض أقارب أبى الأعور فى مصر ، وتبوَّؤوا مراكز رفيعة . فاستخلف عتبة بن أبى سفيان والِيها ابن أخت لأبى الأعور على إمرتها ، حين غادر مصر ووفد على أخيه معاوية . (ولاة مصر ٥٨) .

* * *

ولم يصل إلينا من شعر أبى الأعور السلمى الكثير ، وإنما وصلت إلينا أبيات قلائل قالها فى معارك صفين . فقد روى نصر بن مزاحم (وقعة صفين ٤١٢) أن أبا الأعور حمل ذات مرة على أهل العراق ، وهو يقول :

أضربهم ولا أرى عليّا
كفى بهذا حَـزَناً عليّا

وحمل مرة أخرى وهو يقول (وقعة صفين ٢٠٢) :

أنا ابن الأعـور واسمى عمْرْو
أضرب قُدُماً لا أوَلّى الدُّبُرْ
ليس بمثلى يا فتى يُغْتَرّْ
ولا فتى يلاقينى يُسَرّْ
أحمى ذِمارى والمحامى حُرّْ
جرى إلى الغايات فاستمرّْ

هل قال أبو الأعور السلمى شعراً أو رجَزاً فى مصر . لقد أنطقته معارك صفّين ما ذكرنا من رجز ، فهل أنطقه يوم المسناة الذى وصفه عمرو بن العاص بما وصف ، أو معارك مروان العنيفة مع الزبيريين من أهل مصر رجزاً أو شعراً ضاع ، ولم يصل إلينا ، شأن بقية الشعر المصرى العربى ؟

ليس ذلك ببعيد .

مراجع البحث :


١ — ابن الأثير : أسد الغابة ٤ : ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٥ : ١٣٨ .
٢ — ابن الأثير : الكامل (طبع أوروبا — انظر الفهارس) .
٣ — الجاحظ : البيان والتبيين ١ : ١٥١ (طبع عيسى الحلبى) .
٤ — ابن حجر : الإصابة ٤ : ٣٠٢ .
٥ — ابن سعد : الطبقات الكبير ج ٣ ق ٢ ص ٧٠ (طبع أوروبا) .
٦ — السيوطى : حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة .
٧ — الطبرى : تاريخ (طبع أوروبا — انظر الفهارس) .
٨ — ابن عبد البر : الاستيعاب ٤٥٦ ، ٦٤٢ .
٩ — ابن عبد الحكم : فتوح مصر والمغرب ١٠٨ ، ٢٠٩ (تحقيق تورى) .
١٠ — ابن عساكر : تاريخ دمشق ٢٥ : ٧٦٦ ، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٩٢ تاريخ .
١١ — الكندى : ولاة مصر ٥٢ ، ٦٥ — ٦٧ (تحقيق حسين نصار) .
١٢ — المسعودى : مروج الذهب ٤ : ٣٥١ ، ٤٢١ (طبع أوروبا) .
١٣ — نصر بن مزاحم : وقعة صفين (طبع عيسى الحلبى — أنظر الفهارس) .


[1] شك ابن عساكر فى مجيئه إلى مصر مع مروان .

# الصغار والكبار

## مسرحية من فصل واحد

### بقلم الأستاذ فتحي رضوان

● حجرة مكتب – فى الواجهة مكتبة مليئة بالمجلدات المذهبة ، وفوقها تمثال يبدو من شكله ومادته أنه غالى الثمن – وإلى اليسار بالنسبة للنظارة مكتب فاخر من خشب الأرو ، عليه بضعة ملفات ، وفوقه محبرة وأدوات كتابية من نوع فاخر ، وتمثال من البرونز جميل الصنع – وإلى اليسار للجالس على المكتب ، منضدة مصنوعة من خشب المكتب نفسه ، عليها « راديو » ضخم يجمع بين فخامة المنظر وجمال الشكل – فوق المكتبة لوحة كبيرة تمثل معركة حربيـة – ومن السقف تتدلى ( نجفة ) ، كبيرة الحجم من « الكريستال » الثمين .

وإلى اليمين مقعـدان من الجلد الفاخر ، وإلى جوار المكتب من يمين ويسار مقعدان صغيران من الجلد نفسه ، وعلى الأرض سجادة فاخـرة تتوسطها « طاولة » صغيرة ، فوقها آنية من الكريستال فيها زهور – وفى جوانب المكتب مصابيح تعكس ضوءها إلى السقف .

● الوقت : بعد الأصيل

● الزمن : فى الخريف

● يرفع الستار عن خمسة أطفال ؛ ثلاثة أولاد وبنتين بين العاشرة والرابعة عشرة .

على الأرض قطار سكة حديد يسير بالكهرباء مما يلعب به الأطفـال ، وفى يد زياد « أكورديون » .. وزياد فى الثانية عشرة من عمره ، يبدو أطول ممن هم فى مثل سنه ، مرح وشقى .

*وعلى أحد المقاعد الكبيرة يجلس شهاب ، واضعاً إحدى ساقيه على الأخرى ، وفى يده قلم* وفى اليد الأخرى كراسة . ويبدو بعيداً عن بقية الأطفال .

شهيرة : جالسة على الأرض على أربع يبدو عليها الانشغال الشديد بالقطار ، وهى فتاة فى الثالثة عشرة ، نحيلة طويلة ، ليس فى وجهها ما يميزها عن غيرها سوى عينين واسعتين سوداوين ، فى وجه خمرى يحيط به شعر أسود ناعم .

على حين يقف فؤاد إلى ناحية المكتب واضعاً يديه فى خاصرتيه ، على صورة إنسان شاعر بأهميته ، يتهيأ لإصدار أوامر . وفؤاد فى الحادية عشرة ، سمين نوعاً ، جميل الطلعة ، يميل لون شعره إلى الصفرة ..

نجوى : تقف على مقعد ، وتفتح المكتبة ، وتخرج منها كتباً ، تكاد تسقط من يدها .. وهى فتاة جميلة بين السمنة والنحافة ، ذات عينين ملونتين تلمعان بشدة ، ويبدو عليها ميل إلى الحركة ، والضحك ، ومعابثة الغير ، وعدم الميل إلى الانقياد أو التقيد .

وتتناثر هنا وهناك لعب أخرى مثل « أكورديون » وآلة تصوير وطوق « هولاهوب » .

شهاب : [ ينظر إلى نجوى وهو فى مكانه على المقعد متظاهراً بالجد على صورة لا تتفق مع من هم فى مثل سنه ] ما الذى تفعلينه أيتها الحمقاء ؟

نجوى : هل أنت أعمى ...؟ ألا ترانى ... ؟ إنى أخرج الكتب من المكتبة .

شهاب : والمدرسة التى علمتك السلاطة وطول اللسان ، ألم تعلمك أن الكتب ليست للعب ! .

نجوى : [ كتاب يسقط منها ] لقد أسقط علمك كتاباً من يدى ... ! وعيب المدرسة أن ليس فيها أساتذة مثل حضرتك يعرّفوننى ماهى وظيفة الكتب ! .

فؤاد : [ يصرخ ] ألا ينتهى شجاركما ؟ أنا لا أستطيع أن أفكر

نجوى : [ ضاحكة وكتاب آخر يسقط منها ] لقد عثرت على سعادة المدير الجو ، والذنب ليس ذنبى ... إنه ذنب الأستاذ شهاب .

فؤاد : خذا بعضكما واخرجا من هنا ، ودعانى أفكر ... إن القطار متوقف عن السير لخلل فى مكان فيه ، وأنا أريد أن أكتشف هذا المكان ... وصراخكما ....

نجوى : [ مقاطعة بضحكة جميلة طويلة ] ولاكتشاف الخلل يا سعادة المدير لابد أن تقطب جبينك ، وتحدق فى القطار كأنك ستأكله !

فؤاد : [ صارخاً ] أنا مع شهاب ... أنت فتاة ليس فيها إلا لسان طويل .

نجوى : [ تنزل عن المقعد ، ومعها كتاب وهى تضحك ] إذا كان لسانى طويلا فهذا بلاء أخف من غيره ، فاللسان الطويل أحسن من العقل « التخين » ..

فؤاد : [ يجرى نحوها ويحاول أن يصفعها ، فتجرى إلى ركن وهى تبعثر الكتب وتضحك ضحكات متقطعة ، تخفى بها خوفها ] لا بد أن أضربك .

شهاب : [ يتدخل شهاب تاركاً ورقه وقلمه فى تعاظم ] كفى ... كفى ! إنى لم أستطع أن أكتب حرفاً بسبب هذا الصياح السخيف ... ابتعد عنها يافؤاد !

فؤاد : إنك تدللها ... وهى لا تستأهل إلا ..

نجوى : [ تخرج لسانها من فمها ] يا « تخين » .. !

فؤاد : [ منفعلا بشدة ] هل سمعت ؟ والله لأضربها .

[ شهيرة تترك ما فى يدها وتقوم متجهة إلى المتشاجرين ]

شهيرة : يا سلام ... هؤلاء الأطفال يتلفون كل شىء .

زياد : [ يعزف على الأكورديون نغماً سريعاً مضحكاً ما يوقع عادة على أبواب السيرك ، ويقول ضاحكاً ] خالتى شهيرة منزعجة من الأطفال .

شهيرة : [ تنظر إليه طويلا ويدها ممدودة أمام فؤاد تمنعه من ضرب نجوى ، ولا تتكلم ، وإن كان يبدو عليها الألم الشديد لهذه الإهانة ]

شهاب : كفى وقاحة .. هل قالت لك شهيرة شيئاً .. لماذا تعتدى عليها ؟

زياد : [ ضاحكاً ] الطيور على أشكالها تقع ... فأنت أستاذ كبير مشغول بأوراقك وكتبك ، وهى تشرف علينا ، فمن يساويكما فى العظمة ؟ نحن أطفال ..!

شهاب : نعم ... أنت طفل ... ألا ترى أنك لا تزال تلبس « بنطلوناً » قصيراً ؟

زياد : [ يضحك وهو يعزف على الأكورديون ] ومع ذلك فأنا أعرف ثمن البنطلون الطويل .

شهاب : [ ناظراً إليه فى وقار وتعال ] ما هو الثمن ؟ قل لى من فضلك .

زياد : الجميع يعلمون أنك لم تلبس البنطلون الطويل إلا لأنك بكيت سبعة أيام متوالية تطلب من « طنط » البنطلون الطويل وبعد أن أخذت علقتين ساخنتين من عمى منير بك .. تدخّـــل خالك ... ولبست البنطلون

شهاب : [ يبدو عليه الخجل فيذهب إلى مكانه وهو مرتبك، يكاد يطأ بقدميه القطار ، ويتعثر فى قضبانه ] هذا كذب ... لقـــد لبست البنطلون الطويل لأنى أكبر منك وأنت تكذب !

نجوى : كفى يا زياد ...[ تنفجر فى البكاء ]

شهيرة : [ يبدو عليها أنها تضايقت من بكاء نجوى تعصباً لشهاب] لماذا هذا البكاء ...؟ هل أهانك أحد ؟

زياد : إنها تبكى من أجل خاطر الأستاذ شهاب !

نجوى : [ مختنقة بالبكاء ] ياقليل الأدب !

شهيرة : الحقيقة أن بكاءك لا معنى له ..

نجوى : [ متلمسة سبباً لبكائها ] أنا أبكى لأنى أهنت، ولأن فؤاد أراد أن يضربنى ..

فؤاد : [ وكان قد بعد عنها ] كلام عيال ... لقد أصبحت هذه القصة قديمة ... ومع ذلك فليس هناك ما يدعو إلى الخجل من الاعتراف بأن بكاءك لحساب شهاب فهو أستاذ عظيم !

زياد : وأنت .. ألست مديراً عظيما .. ؟

فؤاد : أنا على الأقل لم أسقط فى السنة الثانية ثانوى مرتين ..!

زياد : [ وهو يعزف على « الأكورديون » ويبدو عليه عدم الاهتمام ] مرة واحدة .. فقد كنت مريضاً فى العام الماضى .. ومع ذلك فليس عندى مدرسون خصوصيون !

فؤاد : كلنا نعرف السبب فى أنه ليس عندك مدرسون خصوصيون ..

زياد : [ تاركاً « الأكورديون » على مقعد ، ويبدو عليه الاهتمام الشديد ] قل لى من فضلك .. ما هو السبب ؟ [ يزداد انفعاله فيضع يديه فى وسطه، ويتجه نحو فؤاد متحدياً ، باحثاً عن سبب للتصادم ] أريد أن أعرف !

فؤاد : [ مأخوذاً بهذا الهجوم ويبدو عليه الخوف ] السبب معروف !

زياد : [ أقل انفعالا ] إذا كان معروفاً فلماذا لا تقله ؟

فؤاد : [ متشجعاً وواضعاً إبهام يده اليمنى تحت أسنان فكه الأعلى ، تعبيراً عن البخل ] عمى سعيد باشا ..!

شهيرة : يا قليل الأدب ..! كله إلا هذا .. مالنا والكبار ..

نجوى : [ يسمع بكاؤها مرة أخرى عالياً ] .. أنا لن ألعب معكم .

زياد : [ ينفجر فى البكاء ويخرج من باب الحجرة الأيمن ]

زيزى هانم : [ تدخل زيزى والدة زياد ، ويظهر أنها صاحبة البيت ، وهى سيدة شابة فى السابعة والعشرين من عمرها ، جميلة ، متأنقة ، يبدو عليها السعادة والميل إلى حسن معاملة الناس ] ما الذى يبكيك يا حبيبى .. لا .. لا .. انظر كيف أصبح وجهك قبيحاً ؟

زياد : يا ماما أنا لا أريد أن ألعب معهم .. أنا سأتركهم وأذهب إلى الحديقة ..

لقد قلت لك أريد أن ألعب مع طارق فقلت لى شهاب وشهيرة ونجوى حاضرون لزيارتنا ، وعيب أن أتركهم . لقد انتظرت . . فانظرى ماذا حدث ؟

زيزى هانم : [ تضحك بسرور شديد لشكوى ابنها ] ماذا حدث يا حبيبى ؟

زياد : أنا لا أستطيع أن أقول .. اسألهم ..

نجوى : أنا أقول

شهيرة وشهاب : [ فى وقت واحد ] عيب !

زيزى هانم : [ تذهب ناحية شهيرة وتضع يدها فوق كتفها ] قولى لى أنت .. [ تقبلها ]

شهيرة : [ مطرقة ] والله يا « طنط » ما أقدر

زيزى : [ مرتبكة ] ما هى الحكاية يا أولاد ؟

نجوى : الحكاية ...

شهاب : [ يقاطعها بشدة ] اسكتى يا نجوى . !

زيزى هانم : [ متجهة إلى نجوى ، وتأخذها تحت ذراعها ، وتجلس بها على مقعد ] قولى لى أنا .. ألست حبيبتى ؟ .. أوه أنت تبكين أيضاً .. الظاهر أن الحكاية مهمة جداً [ تضحك وعليها شىء من الارتباك ] قولى لى يا حبيبتى .. !

نجوى : [ تتكلم وهى تنظر ناحية شهاب ] فؤاد قال..

زيزى : قال ماذا يا روحى .. ؟

نجوى : قال عمى سعيد باشا [ تكرر الإشارة التى تدل على البخل ]

زيزى : [ بعد قليل تفهم المقصود من الإشارة .. ثم تنفجر ضاحكة ، ويستمر ضحكها حتى تدمع عيناها ، وفى أثناء ذلك تميل برأسها إلى الأرض وهى جالسة وتكرر ذلك من شدة الضحك – وتضرب الأرض بقدميها فى حركات تدل على سرورها الشديد ] الله يجازى شيطانكم يا أولاد [ تقبل نجوى فى خدها ، وتربت بيدها على ظهرها ] وماذا تعنى هذه الحركة ؟

نجوى : يعنى عمى سعيد ..

شهاب : [ يصرخ خجلا ] اسكتى يا بلهاء !

زيزى : [ تمد يدها نحو شهاب فيقترب منها فتقبله فى خده، ويبدو أنه غير سعيد بهذه القبلة لأنها أظهرته أصغر مما يريد أن يظهر به ] لماذا تسكت ؟ إنها تحكى ما حدث . . يا فؤاد .. [ موجهة الحديث إليه ] هل عمك سعيد بخيل .. صحيح ؟

فؤاد : [ فى براءة وبساطة ] أنا أسمع .. ولكنى والله يا « طنط » أحبه ..

زيزى : [ تعود إلى الضحك ] لا تخف.. لن أقول له [ تقوم وهى تربت على كتف فؤاد ] العبوا .. العبوا ولا تخافوا .. ولكن قل لى يا فؤاد؟ سمعت ممن ؟

فؤاد : الجميع .. وبابا دائماً يقول ذلك ..

زيزى : [ يعاودها الضحك ] أو لم تسمع من ماما رأيها فى بابا ؟

فؤاد : [ مندفعاً ] ماما تقول إنه ألعن ..

شهيرة : [ محتجة ] ماما لا تقول شيئاً من هذا .. أنا سأقول لماما .. لا تصدقيه يا « طنط » إنه عبيط

زيزى : [ متهللة وسعيدة بسماع هذا الكلام ] العبوا ولا تخافوا

شهاب : [ واقفاً ورامياً بالورقة والقلم على الأرض ] هل أعجبكم ؟ هذه فضيحة !

شهيرة : [ مقتربة منه ، مهدئة له بطريقة تدل على حبها له ] لا تغضب هذا خطأ فؤاد ..

شهاب : بل خطأ نجوى .. وكنت أظنها عاقلة

شهيرة : [ سعيدة بهجوم فؤاد على نجوى ] عاقلة ؟ ! من الذى قال ذلك ؟

نجوى : [ تنفجر باكية وتذهب إلى شهاب ، ويبدو أنها متعلقة به أيضاً ، وأنها تغار من شهيرة التى تغار منها

كذلك ] أنا متأسفة .. [ تحاول أن تقبل رأسه ] حقك علىّ ..

شهاب : ( يدفعها بشىء من الخشونة ) دعينى ..

شهيرة : دعيه ..

نجوى : ما الذى أدخلك أنتِ ؟

زياد : كيف تقولين ما الذى أدخلها ؟ إن الأستاذ شهاب فى نظرها رجل عظيم ..

نجوى : هو رجل عظيم

زياد : الله .. الله . ! ماذا ترين فى هذا يا شهيرة ؟

شهيرة : [ وقد علت وجهها حمرة شديدة ] كفى قلة أدب !

زياد : [ يعود إلى الأكورديون ] كفى قلة أدب حقاً ! .. إن كلامى لا يعجب أحداً .. أنا سألعب على « الأكورديون » فى حالى..

( يعزف بشدة )

[ شهاب يجلس إلى المقعد ، ويأخذ الورق والقلم ،

[ وفؤاد يعود إلى مكانه ليشرف على إدارة السكة الحديد ، وشهيرة تستأنف انشغالها بالقطار ، وتذهب نجوى إلى الكتب ]

فؤاد : أريد أن أفهم ، ما هو المقصود من إخراج الكتب من مكانها ؟ ..

نجوى : سأبنى محطة للقطار .

فؤاد : ( مشيراً إلى كشك موجود على الخط كجزء من اللعبة ) هنا كشك .. ألا يكفى هذا الكشك ؟

نجوى : هذا كشك . أنا أريد أن أبنى محطة .. !

شهاب : ( يرفع رأسه عن الورق ) محطة بالكتب ؟ !

نجوى : إذن بأى شىء آخر أبنى المحطة ؟

شهاب : الكتب للقراءة ..

نجوى : للقراءة ! .. تقول للقراءة ؟ لكن عمى عمره ما فتح هذا الدولاب . ولم يقرأ أبداً كتاباً منها ..

زياد : ابعدوا عن بابا .. كفايه اليوم

فؤاد : [ يضحك ] نعم كفاية ! [ ثم يحاول أن يظهر رغبته فى المسالمة والمصالحة ] استعملى الكتب كما تشائين

نجوى : تعال ساعدنى .. [ يذهب فؤاد لمساعدتها قليلا ، وهو فى هذه الأثناء ينظر إلى شهيرة ]

فؤاد : العيب فى القاطرة ، وليس فى الخط .

فريد : [ يدخل فريد من الخارج ، وهو صبى فى الثالثة عشرة، نحيف ، منفوش الشعر ، وبيده علبة ] ماذا تفعلون ؟

نجوى : [ تصرخ ] فريد وصل .. !

فريد : أهلا نجوى .. تعالوا انظروا ماذا معى ؟

شهاب : [ يهتم بكلام فريد ولكنه يتظاهر بعدم الاهتمام ، فيتكلم من موضعه والورق والقلم فى يده ] ماذا معك؟

فريد : [ يضع العلبة على المائدة التى تعلوها آنية الورود ويفتحها ] نياشين .. !

زياد : [يضع «الأكورديون» جانباً] نياشين ؟ !

فريد : [ يخرج من العلبة شارات أندية وهيئات مختلفة ] لقد غافلت ماما وأخذت هذه العلبة .. إنها مليئة بالنياشين والشارات ..

شهاب : [ يقوم متثاقلا وينظر إلى العلبة ] هذه شارة النادى الأهلى .

نجوى : [ تمد يدها وتأخذ شارة ضخمة ] وهذه شارة جميلة .. مصنوعة من أى شىء ؟ .. إنها حمراء وزرقاء [ تمسك بيد شهاب ]

شهيرة : [ متأففة لأن نجوى أمسكت بيد شهاب ] حاسبى .. هل أنتِ عمياء ؟ لقد كدت تدوسين أصبعى

فؤاد : هل لا بد يا نجوى أن تمسكى بيد شهاب . ؟ تكلمى بلسانك .. !

نجوى : [ غير ملتفتة إلى فؤاد ] من أى شىء صنعت؟ [ تمد يدها إلى ذقن شهاب وتلفته إليها بشدة ] شهبه .. شهبه .. ! قل لى .. قل لى .. أليست جميلة ؟

شهاب : [ يمد يده إلى الشارة ويضعها على صدره فرحاً بها ] جميلة ؟ .. هه ..

نجوى : [ تبتعد قليلا إلى الوراء ] جداً ..

زياد : فلتوزع علينا النياشين ، أنت الملك .. ونحن الوزراء !

فريد : فكرة جميلة ..

زياد : لنصطف ، وتوزع على كل منا نيشاناً

نجوى : أنا آخذ هذه [ تشير إلى الشارة التي أعطتها لشهاب ]

فريد : السيدات لا يأخذن نياشين

شهيرة : [وهي في مكانها حيث تصلح القطار ] السيدات يأخذن .. أليس كذلك يا شهاب ؟

زياد : ولماذا تسألين « شهاب » ؟ .. هل كان وزيراً ؟

شهيرة : أبوه وزير

زياد : وأبي أيضاً وزير .. وعمي رئيس وزراء .. السيدات لا يأخذن نياشين

فريد : ما رأيك يا فؤاد ، هل نعطي شهيرة ونجوى نياشين ؟

فؤاد : رأيي أن الجميع يأخذون نياشين .. ونجوى وشهيرة ..

زياد : أبي يضع فوق صدره شريطاً عريضاً تحت النيشان ..

فريد : شريطا ؟ هل هو سدة ؟

شهاب : الوزراء يضعون شريطاً

نجوى : لماذا الوزراء ... ؟ لماذا هم وحدهم يضعون شريطا ؟ أليسوا رجالا ؟

فريد : طبعاً رجال ! لكن النيشان يكون أجمل مع الشريط

نجوى : وماذا يعملون بالنيشان بعد أن يلبسوه ؟

زياد : يعملون به ؟ ألا تفهمين ماهو النيشان ؟

نجوى : أبداً ...

زياد : [ موجهاً الحديث إلى شهاب ] فهمها ...

شهاب : [ يقلب الشارات باهتمام شديد يجعله لا يسمع الكلام ] هه ؟

نجوى : فائدة النياشين .

زياد : نصطف وتوزع علينا النياشين !

نجوى : هل أصنع من الكتب عرشا ؟

زياد : هذه فكرة .. لنخرج جميع الكتب ونصفها بعضها فوق بعض .. ونجعل منها عرشا ... هيا .

[ يسرع إلى إخراج الكتب ]

شهيرة : [ تترك القطار وتقوم لتشارك في صنع العرش ] فكرة جميلة ...

زياد : لنبعد القطار الآن ... ولنبن عرشاً هنا [ يشير إلى موضع قريب من المكتبة ] ونقف نحن هناك [ يشير إلى موضع أمام المكتب بحيث يكون ظهر الأولاد إلى المتفرجين ]

شهاب : أنا موافق ... العرش يكون « واطيا » ... وله مسندان وظهر ... تجعل ظهره من كعوب المجلدات المزخرفة المحلاة بالذهب

شهيرة : [ تقترب منه ] فكرة جميلة ..

نجوى : [ تسمعها فتنافسها في التأييد والاستحسان ] جميلة جداً ...

[ ينهمك الجميع في إخراج الكتب ، وإبعاد الكراسي وتهيئة مكان العرش ويتكلمون أثناء هذه العملية ]

شهاب : أنا رأيي أن فريد لا يصلح لأن يكون الملك.

نجوى : لماذا ؟

شهاب : شعره منفوش ... وحذاؤه عليه تراب وحزامه قديم ...

زياد : إذن فؤاد هو الملك ...

نجوى : حقيقة أن فؤاد سمين

فؤاد : [ محتداً ] لست أسمن منك .. كفي وقاحة !

نجوى : أنت الوقح .. أريد أن أجعلك ملكا ... الحقيقة أن الملك هو شهاب ..!

فؤاد : طبعاً مفهوم ..
شهيرة : شهاب هو الملك ..
شهاب : لكن فريد سيغضب !
فريد : أبداً .. مادمت ستعطيني هذه الشارة فأنا أوافق [ يخرج شارة ضخمة ]
زياد : ياعبيط هذه الشارة كبيرة ولكنها «فالصو»
فريد : فالصو .. فالصو .. لقد أعجبتني جداً
زياد : ولماذا لم تأخذها .. ولا حاجة لأن تكون ملكا أووزيراً .. أليست ملكك ؟
فريد : أنا أريد أن أقف فى الصف معكم
فؤاد : فى الصف .. لماذا ؟
فريد : هذا أجمل .. كل منا يأخذ شارة .. والملك يعطيها له ..
نجوى : ولكن هل يوزع الملك النياشين على الوزراء وهم واقفون صفوفاً ؟
زياد : نعم .. أبي قال ذلك .. وقد جاء بنيشان وهويكاد يطير من الفرح ..ووصف..
نجوى : [ مقاطعة ] لاتكن قليل الأدب ... دائما أبى يطير من الفرح .. لماذا ؟
زياد : وهل فى هذا قلة أدب ؟ لماذا يأخذ النيشان ؟ إنه يأخذه ليفرح ..
شهيرة : عمّي كاد يموت لأنه لم يأخذ نيشاناً ..! [ يكاد يتم بناء العرش ]
نجوى : اتفقنا ... شهاب هو الملك .!
شهيرة : [ متحمسة ] شهاب هو الملك !
فؤاد : هل يجلس الملك أو يقف ؟
زياد : يقف ..
شهيرة : يجلس
نجوى : يجلس أولا .. وعندما ندخل يقف !
فريد : شهاب ، أرجوك أن تذهب لتغسل وجهك فشكلك لا يدل على أنك ملك .. وفى خدك حبر ..

شهاب : [ مرتبكاً ] هل أذهب !
شهيرة : اذهب .. تعال معى .. سأريك الطريق [ يخرجان ]
نجوى : شهيرة هذه لا تريد أن يتحرك شهاب وحده خطوة واحدة ! . هل هو طفل ؟
زياد : [ يمسك الورقة ويضحك ] ورقة بيضاء مع أن سى شهاب لم يتركها منذ الصباح .. إنه يريد أن يضحك على عقولنا
فؤاد : [ يضع إصبعه على فه ] إش .. جلالة الملك [ يضحكون جميعاً ]
[ يدخل شهاب وقد ارتدى « روباً » .. ووضع على رأسه عمامة مكونة من فوطة ]
زياد : [ يضحك بصوت مرتفع ] ما هذا ؟
شهيرة : الملك يجب أن يلبس شيئاً طويلا .. هذا هو رداء الملك ..
نجوى : وما الذى يضعه على رأسه ؟
شهيرة : التاج
زياد : [ يستمر فى الضحك ] تاج ! أين المجوهرات؟
شهيرة : [ مرتبكة ] سأضع فى التاج شارة أو شارتين لامعتين ..
زياد : الملك سيسرق نياشين مقدماً ..!
نجوى : أليس هو الملك ..؟
فريد : يعنى لا بد أن يسرق ؟
نجوى : لابد أن يكون أغنى منا ..
فؤاد : بالسرقة ..؟
نجوى : أنا لا أعرف .. ولكن هل يكون الملك فقيراً .. مثل الناس ؟
شهيرة : لا يصح .. رأيى أن يضع فى التاج ثلاث شارات بدلا من اثنتين ..
زياد : هل سيكفى العدد بعد ذلك لكلٍّ منا ؟
فريد : [ ينظر فى العلبة ] يكفى ويزيد .. هذا إذا كنا سنعطى شهيرة ونجوى
شهيرة : أنا وزير ..

زياد : [ منفجراً فى الضحك ] وزيرة !

شهيرة : [ مصححة ] لا .. لا .. وزير .. يعنى وزير رجل ..

زياد : ستصبحين رجلا ؟

شهيرة : الآن فقط ..

نجوى : وأنا أيضاً سأصبح رجلا ..

فؤاد : لابد أن تتغيرا .. يجب أن تصبحا رجلين لتأخذا شارات .. موافقة يا نجوى ؟

نجوى : موافقة ..

فؤاد : وأنت يا شهيرة ؟

شهيرة : طبعاً ..

فؤاد : إذن ليجلس الملك على العرش ، وليوزّع علينا النياشين .. أنا أريد شارة للنادى الأهلى ..

شهاب : [ مستنكراً ] النادى الأهلى ؟ هذه نياشين.. لا تقل عنها شارة .. لا يجوز ..

فؤاد : أنا فاهم .. أنا فاهم .. أقول شارة النادى الأهلى الآن فقط .. أنا أريد هذه الشارة

شهاب : حسناً .. سأعطيها لك .. قفوا صفاً .. [ يقفون صفاً ، وشهيرة ونجوى تقفان بينهم ]

فؤاد : لم تقل لنا أسماء وزارتنا ..

زياد : شهيرة وزير المواصلات ، فقد كانت تصلح القطار منذ الصباح ..

نجوى : إنها تستطيع إصلاحه .. انظر إنه لا يزال معطلا ..

فؤاد : هذا لا يهم .. سمعت أبى يقول عن السكة الحديد الحقيقية إنها متخربة .. الإنجليز أتلفوها ..

نجوى : وهل الإنجليز أتلفوا هذا القطار أيضاً ؟

زياد : هذا قطار إنجليزى

شهاب : يا فؤاد أنت وزياد كثيرا الكلام .. كلٌ منكم يختار وزارة .. أى وزارة ..

فؤاد : لو لم تكن أنت ملكاً ، لكنت وزير المعارف ..

نجوى : لا .. شهاب الملك

شهيرة : نعم شهاب الملك ..

زياد : [ ضاحكاً ] لا تخف .. لن نطرده من العرش .. ستبقى الفوطة .. أقصد التاج على رأسه ، ولكن لماذا تريد جعله وزيراً للمعارف؟ إنه لم يكتب حرفاً واحداً على الورقة ..

زياد : [ ضاحكاً ] شهاب ثور الله فى برسيمه .

شهيرة : لا .. لا .. أنا لن ألعب معكم .. لماذا هذه الوقاحة ؟ شهاب لم يفعل لك شيئاً ..

شهاب : [ فى تؤدة واصطناع للوقار ] لا تغضبى ياشهيرة ، أنا بعد توزيع النياشين ، سأريه شغله ..

زياد : ماذا يعنى تربنى شغلى ؟

فؤاد : معناه أنه سيعطيك علقة ساخنة

زياد : الملك يضرب الوزراء !

فؤاد : والدى قال لى : إن الإمبراطور كان يضرب الناس « بالشلاليت » ..

نجوى : [ تضج بالضحك وتصفق بكلتى يديها ] بالشلاليت ؟ .. يا شهاب اضرب زياد وفؤاد شلوتين .. وقلمين على قفاهما .. !

شهاب : الإمبراطور الذى تقول عنه كان أصله عاملا فى أسطبل خيل ، فتعلّم هناك الرفس !

نجوى : الحمد لله أنه لم يتعلم منها العض !

زياد : [ يضحك طويلا ويضع يده على بطنه ] لم يبق إلا أن يعضّنا الملك .. والله لو عضضتنا جلالتك لأكلت قطعة من أذنك .. الحقيقة أن أذنك طريّة ، ولذيذة ..

شهيرة : [ تخرج من الصف ] لا .. لا .. أنا لن ألعب معكم .. زياد لسانه لا يكفّ عن الدوران فى حلقه .. لقد سبّب لى

صداعاً ، وهو لا يقف لحظة ساكتاً في الصف

زياد : ( يذهب إليها لإعادتها إلى الصف ، وتطييب خاطرها ) لا تغضبي يا معالي الوزير .. لامؤاخذة .. لا تغضب يا معالي الباشا .. يا معالي وزير المواصلات ..

شهيرة : دع يدي .. لست وزيرة للمواصلات

زياد : أنتِ وزير .. لا وزيرة ! تعالى وإلا تعطلت المواصلات .. وانقطعت المكالمات ووقف الحال ..

شهيرة : قلت لك اتركني .. لا أريد أن ألعب ..

زياد : لعب .. ! هل هذا لعب؟ نحن وزراء والملك ينتظر ..

شهاب : [ في وقار وتؤدة ] لأجل خاطري ، خذي مكانك في الصف .. أرجوك .. !

نجوى : ماذا أنت قائلة ؟ إن الملك نفسه يرجوك

فؤاد : كله إلا رفض رجاء الملك .. يحيا الملك !

زياد : [ منتهزاً الفرصة ، ومقلداً فؤاد ، ومبالغاً في الهتاف ] يحيا الملك يعيش يعيش يعيش !

نجوى : [ مسرورة من هذا الهتاف ] تصفق

شهيرة : أنت وزيرة ؟

نجوى : بل أنا وزير .. لم تقل لي يا شهاب أي وزارة أصلح لها ..

شهاب : التي تعجبك

فؤاد : أبي قال ..

نجوى : [ تضحك بصوت عال ] أبوك قال لك كل شيء .. لماذا لا يحضر معنا ويلعب ؟ !

شهيرة : عيب يا نجوى إنه مع الكبار . .

نجوى : [متهكمة] الكبار ! هل هم أكبر منا ؟ نحن وزراء ، ومعنا الملك ... وليس في العائلة إلا وزير واحد

فؤاد : إذا لم يختر كلٌ منكم وزارة لنفسه ، سأترككم وأذهب .. أنا وزير الداخلية

زياد : أنا موافق .. الداخلية تريد رجلا حمشاً

نجوى : تقول رجلا ماذا ؟

زياد : حمش !

نجوى : ما معنى كلمة « حمش » ؟ هل قال لك أبوك يافؤاد معنى هذه الكلمة ؟

فؤاد : إذا لم تسكتي سأعطيك قلماً ..

نجوى : [ تبتعد قليلا وهي تتظاهر بالخوف أو وهي خائفة فعلا ] تعطيني قلماً ! هل أنت الملك ؟ إن الملك وحده هوالذي يعض ويرفس !

شهاب : [ في قلق ] أنا أسمع أصواتاً في البهو الخارجي .. ضيوف المنزل وصلوا .. كلٌ منكم يختار وزارة بسرعة ..وقفوا في الصف ..

نجوى : أنا وزيرة .. وزير يعني ..وزير الصحة..

شهاب : حسناً .. وأنت يا فريد ؟

فريد : [بسرعة] المالية ..

زياد : وأنا وزير الأشغال ..

شهاب : حسناً .

[ يسمع من الخارج وقع أقدام تأتي بسرعة وعنف ]
[ تظهر على الباب السيدة تماضر ، وهي سيدة طويلة ، عريضة . يبدو أنها ذات شخصية آمرة ، وأن خلقها يتسم بالعصبية . في نحو الخامسة والأربعين .. في يدها شارة .. تتلفت يميناً ويساراً ، ثم تسأل ]

تماضرهانم : فريد ..

فريد : [ ينظر إليها في خوف شديد ، ويرد بصوت ضعيف ] نعم .. !

تماضر : هل أخذت الشارات ؟ .. هل أخذت علبة الشارات ؟

فريد : [ يسكت ]

تماضر : [ تتقدم نحوه ومعها الشارة وتقربها من وجهه وتقول بعنف ] لقد رأيت هذه في الصالة .. هذه شارة من الشارات التي يحتفظ بها والدك ..

فريد : أصل .. أصل ..

تماضر : [ فى انفعال شديد ] ما هو الأصل ، وما هو الفصل ؟

زياد : أصل فريد .. وزير أشغال !

تماضر : [ يبدو عليها الارتباك والمضايقة لهذه الدعابة الوقحة ] وزير .. وزير ماذا ؟ ما هذه الوقاحة والسخافة وقلة الأدب .. !

نجوى : [ تحاول أن تمنع نفسها من الضحك ، فتنفجر فيه ] كلنا وزراء .. وشهاب [ تحاول أن تكمل الكلام فلا تستطيع ]

تماضر : [ تنظر إلى شهاب الذى يبدو عليه الخجل فيطرق ] ما هذا الذى تضعه فوق رأسك ؟ .. هل جننت ؟ ..

نجوى : إنه الملك ..

تماضر : [ تضرب صدرها بيدها ] الملك ! لم يبق إلا هذا .. وهل يضع الملك على رأسه فوطه ؟

نجوى : [ تستمر فى الضحك ] إذن ماذا يضع على رأسه يا طنط ؟ فؤاد قال له أبوه أن هناك ملكاً يرفس وآخر يعض ..

تماضر : اخرسى يا بنت ، عمَى فى عينك وعين شهاب . !

نجوى : الملك يا طنط ...

تماضر : [ تتقدم من نجوى وتمسك أذنهافتصرخ ] آى .. آى .. [ شهاب ينتهز الفرصة ويخلع الفوطة من فوق رأسه ، فيلمحه زياد ]

زياد : [ همسا ] لا تخلع التاج .. شكلك كان يجنن

شهاب : اسكت

زياد : كيف أسكت .. هل تقبل أن يضرب أحد وزرائك وأنت واقف « تتفرج » .. افعل شيئاً

تماضر : [ تتلفت حولها حينما تسمع همس زياد ] ماذا ؟

زياد : إن الملك .. شهاب أقصد .. خلع التاج ليعطيك الشارات .. فى التاج .. أى فى الفوطة ثلاث شارات ..

تماضر : كل واحد يخرج الشارات التى فى جيبه . .

زياد : الوزراء يردون ما أخذوه !

شهيرة : غير معقول .. !

تماضر : [ لا تتمالك نفسها من الغضب فتتقدم إلى شهيرة وتصفعها على وجهها صفعة خفيفة ]

شهيرة : [ تنفجر باكية ] نحن لم نفعل شيئاً .. لماذا تضربينى يا طنط ؟

تماضر : وأنت تجرُئين على الكلام ؟ [ تكتشف الكتب الموضوعة على الأرض ] عال .. عال .. والكتب على الأرض .. !

شهيرة : [ متحدية ] هذه الكتب لم تخرج من مكانها من سنين .. إننا على الأقل نعرضها للهواء ..

تماضر : [ فى غاية الانفعال ] للهواء يا وقحة .. !

شهيرة : [ مسترده ] لست وقحة .. أنتم تريدون أن تخزنوا كل شىء وتمنعونا .. ما فائدة هذه الشارات كلها لعمِّى .. وهذه الكتب التى لم تقرأ .. ؟

تماضر : هل جُنَّت هذه البنت ؟ ماذا جرى لعقلها ؟ لابد أنها جُنَّت !

زياد : لقد عيِّنت وزيرة .. وزيرة مواصلات ..

تماضر : مواصلات ! الأولاد أصابهم شىء فى عقولهم ..

نجوى : نريد أن نلعب ..

فؤاد : [ متأثراً بصدق من هذه الإهانة ] إننا لم نخطىء .. نحن نلعب ملك ووزراء .. ماذا فى هذا ؟ نحن نفعل مثل عمِّى ووالدى وأقاربنا الكبار ... إننا لم نفعل شيئاً ضارا .. الكتب لم تمزق ، والشارات

لم تصع .. هل لأننا نقلد الكبار تضربيننا ..؟ أنا خارج .. أنا سأذهب إلى جارى طارق .. لن ألعب مثل الكبار .. سألعب كالصغار .. هذا أحسن ، أحسن مائة مرة .

تماضر : أنتم لم تعودوا صغاراً .. أنتم فى المدارس .. لقد كبرتم .. انظروا ماذا يفعل الكبار .. وقلدوهم

[ يعطى كل طفل الشارة التى كانت فى يده ، ويخلع شهاب البشكير ويحله .. وتمسح شهيرة الدموع من عينيها .. وتحس تماضر أنها ارتكبت خطأ بالغاً ، ولكنها لم تدرك سره .. فتبقى لحظة والعلبــة فى يدها .. وبعض الشارات فى اليـد الأخرى .. وهى تنظر حائرة والجميع ينظرون فى حزن وأسى .. واحتقاز ]

●

## المشهد الثانى

الزمان : بعد خروج الأولاد مباشرة

المكان : الحجرة نفسها

[ السيدتان تماضر وزيزى يعيدان الكتب إلى مكانها فى المكتبة ]

زيزى : لقد أتعبناك فى هذه العملية ... الكتب كثيرة وثقيلة .

تماضر : ابنى فريد كان مشتركا مع الأولاد على كل حال .. وقد كان السبب فى كل هذه الفوضى .. لكن قولى لى أين وجد سعيد باشا كل هذا الوقت اللازم لقراءة المجلدات ... ؟ انظرى إن هذا المجلد أكثر من ألف صفحة [ تقلب المجلد بين يديها ]

زيزى : [ تضحك ضحكة قصيرة ]

تماضر : لماذا تضحكين ؟

زيزى : إن زوجى لم يفتح كتاباً منها .

تماضر : قولى كلاماً غير هذا ... ولماذا اشتراها إنها غالية الثمن وجلدها فاخر .. انظرى الحلية الخارجية .. حلية الكعب .. إنها قطعة فنية ..

زيزى : لعل الحلية هى السبب ، إن زوجى لا يطيق قراءة سطرين فى كتاب !

تماضر : لقد ضربت شهيرة حينما قالت ذلك .

زيزى : الشيطانة قالت ذلك؟ إن الأولاد لا تخفى عليهم خافية . إنى أسمع أصواتا ... الضيوف حضروا .

تماضر : ما أعظم صبرك .. وما أشد احتمالك !

زيزى : [ لا يبدو عليها أنها فهمت ] صبرى ! احتمالى ماذا تعنين ؟

تماضر : هؤلاء الضيوف .. ما الذى حملك على جمعهم ؟ ليس فيهم إلا ثقلاء وأدعياء وثرثارون ونحن منهم ، بل نحن فى مقدمتهم !

زيزى : [ متظاهرة بالاحتجاج ] أنتم .. أنت بالذات قطعة من السكر [ تقبلها ] أنا متيمة بحبك ..

تماضر : [ تقبلها فى حرارة ] أنا متيمة بك .. أنا !

[ تخرج زيزى سريعاً وتلوح بيدها ، كأنما هى عاشقة تودع صاحبها ]

[ تشتغل تماضر قليلا فى صف الكتب وتنظيمها فوق الرفوف .. وتخرج من فمها صوتاً يدل على السرور والارتياح .. ]

[ يدخل سعيد باشا ، وهو فى حدود الخمسين ، شاب فوداه بشكل ظاهر ، ومع ذلك بقى سائر شعره أسود . وهو ربعة متين البنية ، تبدو عليه الصحة ، وتفيض من وجهه ، وحركاته وطريقة سيره ، فى شدة الحيوية ، وهو حسن التقاطيع بسيط وصريح ، وواثق من نفسه ]

[ يبدو أنيقاً فى غير إسراف ولا مبالغة ، يدخل على أطراف أصابعه ويضع يديه فوق عينيها من حيث لا تشعر ]

تماضر : [ فزعة ] من هذا؟ ارفع يديك .. لا .. هذا مزاح سخيف ..

سعيد باشا : [ يرفع يديه ويغرق فى الضحك ] مـــزاح

سخيف لأن صاحبه سخيف .. سخيف جداً .. [ يعود إلى الضحك ]

تماضر : [ تستدير إليه ويبدو عليها مع صدق غضبها الميل إليه ] هل جننت

سعيد : ألم تعرفى إن هذا خبر قديم

تماضر : خبر قديم !

سعيد : جنونى خبر قديم جداً .. والعجيب أنك لم تسمعى به بعد !

تماضر : وأنا لا أريد أن أعرف المجانين.

سعيد : [ ضاحكاً ] كيف لا تريدين أن تعرفيهم ، وأنت التى تصنعهم .. لقد كنت عاقلا فجعلت منى مجنوناً [ يحاول أن يطوق خصرها ]

تماضر : ( تدفعه عن نفسها ، فتتعثر فى بعض الكتب الملقاة على الأرض ، فيمد يده ليقيها السقوط ، فيجذبها نحوه ، ويقبل يدها ، ثم يقبل جبينها ] يا مجنون ..! [ تصفعه على خده الأيمن فى تدليل وتحبب ]

سعيد : كم كان منظركما جميلا ..!

تماضر : منظرنا ؟

سعيد : نعم ، أنت وزيزى .. لم أكن أعرف أنكما واقعتان فى غرام عنيف هكذا ..!

تماضر : ما أشد غيرة الرجال !

سعيد : وما أعظم صدق النساء

تماضر : [ محتجة ] والله أنا أحبها .. زيزى فاتنة.. ولكنك رجل فارغ العين ..

سعيد : [ يجذبها نحوه ثانية ، ويقبلها بسرعة على شفتيها ] ليس الذنب ذنبى ..!

تماضر : [ تبعد عنه عندما يسمع من الخارج ، أصوات وقهقهة ووقع أقدام ، وتستأنف ترتيب الكتب ] زيزى أصغر منى . . وأجمل . وكل الناس تحبها .. وأنا أحبها أيضاً ..

سعيد : أنا لا أعارض .. هل سمعت منى أنها قبيحة أو ثقيلة أو سخيفة .. أنا لم أقل هذا أبداً .. ولكن القلوب لم تتعلم لسوء الحظ قواعد الحساب إنها لا تعرف اللوغاريتمات وأصول الهندسة .. إنها تحكم بلا حيثيات..إن الحب كالمرض وكالموت.. اثنان فى بيت واحد ، يلتقط أحدهما ميكروب المرض ، ويبقى الثانى سليما.. واثنان يصابان بنفس الميكروب فيموت أحدهما فى أيام ، ويشفى الثانى ويعمر..

تماضر : تشرفنا يا حضرة الفيلسوف .. اذهب إلى ضيوفك ، ودعنى أرتب الكتب التى لم تقرأها .. !

سعيد : سأذهب .. وأعلمى أننى تعلمت الفلسفة على يديك أنت .. وهذه الكتب كلام فارغ .. لا تعلم أحداً .. !

تماضر : اذهب .. اذهب .. أنا خائفة ..!

سعيد : [ يتجه نحو الباب ، ويقف على عتبته ، ونصف وجهه نحو تماضر .. والنصف الثانى نحو الضيوف..] لا تخافى .. ! أو خافى ، فلا حب بغير خوف .. أهلا وسهلا ومرحباً .. أنا هنا ! ألا تريدون المجىء هنا ؟ .. إلى الحديقة.؟ إلى الحديقة .. إلى الحديقة كما تريدون .. [ يلوح لتماضر ويذهب ] [ تظهر زيزى على عتبة الباب ، وتنادى تماضر ]

زيزى : لقد حضروا جميعاً .. إنهم يسألون عنك .. سأكمل أنا ترتيب الكتب .. [ تماضر تضع ما كان فى يديها من كتب على مقعد ، وتتجه نحو الباب .. فيتلاقيان فى منتصف الطريق فتمسك زيزى بيدى تماضر فى تحبب .. وتتبادلان القبل على الوجنات فى تردد عميق ]

زيزى : يا عثمان ! يا عثمان !

[ يدخل عثمان أدهم . شاب فى نحو الثلاثين يبدو عليه أنه فارغ ]

زيزى : [ متظاهرة بالدهشة ] من أين خرجت ؟

عثمان : [ يسرع نحوها فى لهفة ] نبت من الأرض.. شققت الحائط وخرجت منها .. سقطت من السماء .. فأنا كما تعلمين من العفاريت [ يأخذ يدها ويقبلها مرة ومرة ]

زيزى : حاسب .. حاسب !

عثمان لا .. لا أريد أن أحاسب ! لقـد حاسبت كثيراً ، فعرفت نتيجة الحساب.. إنك أفلتِّ من يدى .. ! وأصبحتُ على هامش حياتك .. وأصبح سامح بك هو السيد الأكبر هنا .. فى هذا البيت .. وعلى هذا القلب .. [ يشير إلى موضع القلب من صدرها ]

زيزى [ متشاغلة عنه بترتيب الكتب ، ويبدو أنها ضيقة به ، وأنها تداريه فقط ] يا لهذا الذكاء .. ! من أين لك كل هذه الحقائق الباهرة؟..

عثمان [ يحاول الاقتراب منها ] أنا معترف بأنى غبى ولولا غبائى لما أقصيتنى عنك بلا ذنب.. ولما قرّبت « سامح » .. هذا المتغطرس المدعى الكذوب ...

زيزى [ يبدو عليها ضيقها الشديد بهذا الهجوم ] ليس الآن وقت مثل هذا الكلام .. اخرج إلى الناس ، وكن عاقلا ..

عثمان [ يائساً ] أنا وحدى الذى يوصف لى العقل .. والآخرون يسمح لهم بكل المزايا، مزايا الجنون ! أنا أرفض هذا العلاج.. !

زيزى [ متضاحكة ] ما الذى دهاك ؟ إنك فى أحسن حالاتك ..

عثمان [ أحسن قليلا ] أنا فى أسوأ حالاتى .. أنا أحلت على المعاش ، ولم يبق إلا شهادة خلوّ طرف ..! لا فائدة من الإنكار.. أنا أعرف مصيرى .. ! سأذهب إلى الحديقة ، لأتسلى منها .. فأنا لا أطيق هذا الجو .. جو الكذب ..

زيزى : [ متجهمة ] ولماذا جئت إذا كنت تريد أن تنصرف ؟ أتريد أن تحدث فضيحة ؟

عثمان : [ مبتهجاً لأنه أحس بمضايقتها ] أنا لم أتطفل عليكم يا سيدتى .. لقد تلقيت الدعوة ، وليس من عادتى أن أنتحل المعاذير .. لست مريضاً ولا مشغولاً وأنا أحب أن أراك فحضرت .. ورأيت ربة البيت مشغولة عنى بترتيب الكتب . فأصبح متعيِّناً علىّ أن أفهم أننى غير مرغوب فيه.. وإن كان ذكائى ليس بالقدر الذى يسمح لى بأن أكون محل العطف والرعاية ... [ بعد لحظة صمت ، يتأمل خلالها وجه زيزى ] النهاية .! سأذهب إلى أصدقائى الأعزاء فى الحديقـة .. لأتأنس بسامح بك الشبيبى ! [ يخرج ]

زيزى : [ تظهر عليها العصبية ، فتحدث نفسها ] فى داهية .. ما أثقلـه .. [ يقع منها كتاب فتنحنى لالتقاطه ، فيقع منها ثانية ويحدث ضجة ، فتنادى بشدة ] عثمان.. ! عبده.. ! جابر .. ! أين ذهب هؤلاء الملاعين ؟ [ يدخل سعيد باشا ، زوجها ]

سعيد : ما هذا يا حبيبتى ؟ أنت هنا ؟ نحن فى الحديقة ..

زيزى : [ منفجرة ] هذه الكتب !

سعيد : [ يقترب منها ويلاحظ انفعالها ] الكتب .. دعيها لى .. أنا أرتبها .. [ متوقفاً ومحدقاً فى وجهها ] ماذا بك ؟ لا .. أنت تبكين ! لا تحاولى الإنكار .. فى عينيك دموع .. كل هذا من أجل الكتب ! فى داهية يا سيدتى .. لا تشغلى بالك بها ..

زيزى : حالة لا تطاق .. لقد تركنا الأولاد فى حجرة المكتب ليلعبوا فيهـا . فقلبوها

وأخرجوا الكتب .. والضيوف وصلوا .. ولا أحد يساعدنى ..

سعيد : كل هذا لا يؤدى إلى الغضب الشديد .

زيزى : هذا ما أنتظره منك .. كل الأمور بسيطة ، وكل الأخطاء محتملة .. وأنا أبالغ فى كل شىء .. وإذا دخلت سيدة من هاته السيدات اللائى لايسكتن عن العيب والنقد .. جعلت من الحبة قبة .

سعيد : [ متحاشياً إغضابها ] لك كل الحق .. دعينى أرتب الكتب

زيزى : [ فى عصبية ] أرجوك ، دعنى .. سأرتبها ، واذهب إلى ضيوفك ..

سعيد : [ متردداً ، خائفاً ] كما ترين .. ولكنى أقول ..

زيزى : [ فى حدة ولهجة آمرة ] لا تقل شيئاً دعنى ..

سعيد : [ منسحباً كالمهزوم ]أنا فى الحديقة ..

زيزى : [ دون أن تلتفت إليه ] حسناً .. سألحق بك

[ يدخل سامح ، وهو شاب فى نحو الخامسة والثلاثين ، طويل ، نحيف ، تبدو عليه الثقة بالنفس والطموح والرغبة فى الصمت ، وحسن التأثير فى نفوس الناس .. ]

سعيد : أهلا .. أبوالسمح ! هذا هو سامح يازيزى .. إنه العابد الأمين للكتب ..

زيزى : [ متبلة ] أهلا سامح بك .. لا تؤاخذنى [ الكتب فى يديها ] الأولاد .. لقد أخرجوا الكتب ..

سامح : [ مقترباً منها ] انهم ينتقمون من سعيد باشا .. يشترى أحسن الكتب ، ويمنعنا حتى من الاقتراب منها .. مع أنه كريم .. !

سعيد : [ مقهقهاً ومقاطعاً ] كريم ! اسمعى يازيزى ، هذه شهادة لا تنقض !

سامح : وهل هناك شك فى أنك رجل كريم ..؟

سعيد : جبر الله خاطرك .. عن نفسى لا شك عندى ، إنما الشك عند غيرى [ يشير إلى زيزى بغمزة من عينيه ]

سامح : هل تسمح لى بأن أساعد زيزى فى ترتيب الكتب ..

سعيد : بكل سرور ..

سامح : وبهذا سأستطيع أن ألقى عليها نظرة ، وأقلبها ، وأنا فاهم .. الاستعارة ممنوعة

سعيد : [ مقهقهاً فى انبساط ومرح ] ما دمت تعرف قواعد العمل فى المكتبة .. الاستعارة ممنوعة .. فعلى الرحب والسعة .. بإذنكم.. أنا فى الحديقة .. لا تطيلا المكث فى المكتبة ! [ ينصرف سعيد ]

زيزى : [ بلهجة مفاجئة ] لماذا جئت إلى هنا ؟

سامح : لأنك هنا ..

زيزى : كفى ضحكاً على عقلى .. لم تعد تنطلى على أساليبك .. لم أعد أصدق شيئاً ..

سامح : [ بلهجة من يشعر بشدة وطأة الاتهام عليه ] يا حبيبتى أنت تعلمين ..

زيزى : أعلم أنك لا تكف عن التردد على حفلات معينة وبيوت معينة .. أما أنا .. فالظروف ، وكلام الناس .. والمشاغل ..

سامح : حفلات ؟ أية حفلات .. وأية بيوت ؟ هذه الزيارات التى تقتضيها المجاملة البحتة أنا فى كل مكان أتحرك بحرية ... لأنه لا يهمنى أحد .. أما أنت فكلمة واحدة تقال عنك كافية لقتلى !

زيزى : يا للشهامة ، وإنكار الذات !

سامح : لا .. لا .. لا أقبل هذا الأسلوب .. أنت تعلمين أنني لا أكذب .. ولو كنت عندى مجرد تسلية لما شغلنى شاغل .. ولكنك عندى كل شيء ..

زيزى : يا للمنطق ! ألأنى مهمة عندك ، تتحاشى السؤال عنى ؟ حتى ولو بالتليفون ؟ وتبتعد عن طريقى كأنى مصابة بالجرب .. !

سامح : لا تؤلميني .. [ يقرب يده من يدها ]

زيزى : أرجوك .. لا تضع يدك ..

سامح : [ متألماً ] لا تزيدى ألمى وشعورى بالوحدة أنت لا تعرفين الأزمات التى أجتازها .. فى الحزب .. وفى العمل ، وليس لى عزاء إلا أنك فى حياتى .

زيزى : أنا فى حياتك ! [ تضحك فى استهزاء ] ليس عندى خبر عن هذا .

سامح : لا تسيئى استغلال صبرى . فإنى لا أحب أن نحدث أمام الناس مشهداً .. فضيحة

زيزى : يا للمسكين ! المشهد والفضيحة ، أنا وحدى التى أسببهما ، أما الأخريات الكثيرات .. !

سامح : الأخريات الكثيرات ! ليتك تضبطين هذه الغيرة العمياء التى تدمر سعادتنا !

زيزى : [ مسترسلة بنفس اللهجة ] سعادتنا ! أين هى تلك السعادة .. قد تكون أنت سعيداً أما أنا فى هذا البيت ، مع هذا الحيوان الذى لا يعـرف إلا الأكل ، وعد النقود ، والجرى وراء قيراط من فدان ، ومصرف وترعة ، وشركة وسهم ... الحياة كلها فلوس .. وأنا نفسى محسوبة من عناصر الثروة ، بما ورثت عن أمى وبما سأرث عن أبى !

سامح : زيزى ! كفى .. كفى .. سعيد صديقى !

زيزى : وهو للأسف زوجى !

سامح : وهذه هى مشكلتى .. فأنا أحبك أشد الحب ، ولكنى لا أدرى كيف أفسر هذا الحب وأبرره لنفسى ... وأنت زوجة رجل آخر .. وهذا الرجل الآخر صديقى ... !

زيزى : [منفعلة] إذن قل هذا .. قل إنك تريد أن تتخلص منى .. أن تبعد عنى ..

سامح : [ كأنما قد عقد العزم على أن يواجه الخطر ] إذا أردت الصدق .. هذا ما أريده .. ولكنى للأسف لم أنجح .. لقد عزمت مراراً على ألا أراك ولكنى أحسست آخر الأمر أنى دون ما اعتزمه ..

زيزى : [ فى انفعال أشد ] تعتزم أموراً وتخفيها عنى .. ثم تحاول أن تخدعنى .. !

سامح : افهمينى .. لا تسيئى فهمى .. إننى أحبك فمحال على أن أكون السبب فى رشاش يصيبك .. إننى أعيش معك ، فى كل لحظة .. أنت معى وأنا أعمل ، وأنا وحيد ، وأنا بين الناس .. وأمد يدى نحوك ، ثم أطويها .. فبينى وبينك زوجـك وأولادك .. افهمينى وقدرى المحنة التى أصطلى بنارها وارحمينى .. !

زيزى : [ تجلس على مقعد والكتب بين يديها ] أفهمك وأقدر محنتك ؟ إذا لم أكن أفهـم ما أنت فيه ، هل تظن أننى كنت أحبك ؟ إنك بين كل أشباه الرجال الفارغين . والشبان التافهين الذين يطاردوننى بحبهم ، أراك وحدك الجدير بالاحترام وبالحب

سامح : [ يقترب منها ويضع رأسها على صدره ] كان الله لنا .. !

زيزى : [ متسائلة والدموع تتساقط من عينيها ] الله ! لا شأن له بنا ...!

سامح : [يأخذ يديها بين يديه ثم يقبلها] أنت محقة .. فإننا ضائعان ..

زيزى : [ تسمع وقع أقدام ، وفى تثاقل تقول : ] اذهب .. اذهب ..

[ تدخل ملكه هانم ، ومنيب بك ، وممتاز باشا ، وعطيات هانم ، ووهيبه هانم ، وشكرية هانم ، وفؤاد بك ، وأصيل بك ، وفواز باشا ، وهم جميعاً من سيدات المجتمع ورجاله ، طابعهم العام الأناقة ، وتبدو عليهم مظاهر الثراء ، والراحة ، والرغبة فى التظاهر ، والميل إلى الحديث عن مشكلات الثروة والنفوذ — وادعاء كل منهم بشدة تعلقه ببقية أفراد الجماعة .. وشدة زهده فى الظهور والمال والشركات ... تتراوح أعمارهم بين الأربعين والخامسة والستين .. أكبر الجميع من السيدات شكريه هانم فهى فى الخامسة والخمسين ، مريضة ، متوعكة المزاج ، ومع ذلك ففيها حيوية وميل للكلام ، مع براعة فى النقد والإساءة إلى الغير ... وأكبر الرجال فواز باشا فهو فى حدود السبعين ، ومع ذلك فصحته عموماً جيدة ، وشهيته للكلام ، والأكل والغزل نشيطة جداً ... بين السيدات آنسة وحيدة هى وهيبه هانم تجاوزت الخامسة والعشرين وقاربت الثلاثين ، ولم تتزوج ، وهى تتصور نفسها أديبة وفنانة ..

بمجرد دخولهم تجرى زيزى إلى السيدات ، فتمسك بيد إحداهن فى تلطف شديد ، وتنظر إلى الرجال ، وتدعوهم بأسمائهم ]

زيزى : تفضل يا معالى الباشا .. أهلا أصيل بك .. عطيات يا حبوبتى ، كم أنا مشتاقة والله إلى عيونك .! اجلسوا .. تفضلوا .. لماذا أحضرتهم إلى هذا المكتب يا سعيد ؟ [ موجهة الحديث إلى زوجها ]

[ تدخل تماضر ومعها عثمان أدهم بك — يتجه سامح نحوها ]

سامح : [ موجهاً الحديث إلى تماضر ] أهلا تماضر هانم .. إنى لا أعرف كيف أخفى عنك وجهى ..

فواز باشا : كفى الله الشر .. ماذا حدث ؟

تماضر : اسمع يا معالى الباشا .. وعدنى سامح بهدية .. بذور ثمينة .. بذور مانجة ممتازة .. ومضت ثلاثة أسابيع ، دون أن ينفذ وعده ..

عثمان أدهم : سامح بك مزارع ..! لأول مرة أسمع هذا .. أنا أعرف أنه رجل ناجح ، ناجح جداً ، فى شؤون الاقتصاد ، ولكنى لم أكن أعرف أنه ناجح أيضاً .. فى الزراعة .. ألا تودُّ أن تدع ميداناً دون أن تكون فيه غازياً .. ؟

سعيد : غازياً ! . [ يقهقه ] لم أسمع عن غزواتك ..

عثمان : الجميع يعرفون غزواته .. ألم تحدثى سعيد باشا يا زيزى هانم عن هذه الغزوات ؟ . .

زيزى : [ يحتقن وجهها وتفهم القصد من هذه العبارة ، فلا ترد ]

سعيد : [ فى بساطة وسلامة نية ] ولماذا زيزى ؟ لماذا زيزى بالذات ؟

أصيل بك : صحيح لماذا زيزى بالذات .. ؟

عثمان : لأنها شديدة الاهتمام بشئون الزراعة خصوصا بالفاكهة والأزهار ..

وهيبه : الفاكهة والأزهار .. ذوق رفيع ..!

فواز : أنا طول عمرى أقول زيزى إحساسها عال وفنانة ..

وهيبه : [ فى شىء من الغيرة ] فنانه ! شىء جميل .. نريد من الآن أن نرى آثارك الفنية ..

عثمان : الآثار الفنية .. فى الفاكهة .. والزهور خصوصاً .. أليس كذلك يا سامح بك ؟

سامح : [ واقفاً فى ركن الغرفة مع تماضر ] [ يلتفت إلى عثمان باحتقار ] لم أسمع ما قلت ..

عثمان : لأنك لا تريد أن تسمع [ يتجه إلى صينية يدخل بها السفرجى محملة بأكواب الشراب المختلفة ، ويأخذ منها واحدة ، ويقربها من شفتيه ، متأملا فى وجه سامح من بعيد ]

سامح : [ فى هدوء ] لا أريد أن أسمع ؟ [ ضحكة استهزاء ] ما السبب ؟

عثمان : لأنك مشغول مع تماضر هانم .. !

سامح : [ مستريحاً ] آه .. ! حسنا ، هأنذا أسمع تفضل !

أصيل : ألا تريدون أن تهنئوا منيب بك ؟

سامح وعثمان : خير !

أصيل : بالوزارة ..

عثمان : [منفعلا] بالوزارة مرة واحدة !

أصيل : أهى كثيرة عليه ؟

عثمان : أبداً .. أية وزارة ؟ ومتى ؟

أصيل : أية وزارة ؟ كل وزارة كالأخرى .. لا يهم الاسم .

فواز باشا : كل الوزارات متاعب وهموم ..

عثمان : لا تخف منيب بك .. ثم أية متاعب وهموم يا باشا .. وأين ذهب الجـاه وفرصة خدمة البلاد ..؟

فواز : فرصة خدمة البلاد .. هل تصدق !

سامح : كيف لا نصدق .. هل هناك فرصة أكبر من فرصة الوزير ليخدم ، وينفذ أفكاره

فواز : هذا كلام يكتب فى الكتب ، ويقال فى الخطب .. والحقيقة ..

أصيل : الحقيقة أنها فرصة عظيمة ليخدم الوزير نفسه

عثمان : وعائلته وأولاده

سعيد : وحزبه .. حاذروا أن تنسوا حزبه !

فواز : الحزب هو رأس البلاء .. إذا كان الله يمنُّ علينا « بشوطه » تقضى على هذه الأحزاب وتريحنا منها ..

منيب : إن الذى فعلوه معك خالٍ من كل ذوق

فواز : اسمع ياسيدى ، رئيس الحزب يريد أن يعين زوج ابنته وزيراً ، فيفتعل معى أزمة ، ويقدم استقالته ، ويعيد تأليف الوزارة من صعاليك الحزب الذين لا يعرفون إلا كلمة آمين .. !

منيب : ولكن ، أتظن معاليك أنهم أسوأ ..

فواز : فاهم .. فاهم .. ليسوا أسوأ من الذين كانوا معى .. الحال من بعضه ، وعلى رأى المثل « ما العن من ستى إلا سيدى»

عثمان : ومعاليك كنت محتملا عشرة الصعاليك ؟

فواز : لا تلمنى ولا تعاتبنى يا ابنى ، المسئول هو . [ ويشير إلى شكريه هانم ]

شكرية : [ وقد كانت مشغولة فى حديث مع السيدات فى ركن الحجرة] لماذا تشير إلىَّ ؟

فواز : أبدا ... لا شيء

شكريه : لا شيء كيف؟ انت أشرت إلى ، قل لى الحقيقة ..

عثمان : الحقيقة أن معالى الباشا يقول : إنك مسئولة عن وجوده فى وزارة الصعاليك !

شكرية : صعاليك ؟ باشوات وبكوات وزعماء البلد صعاليك ؟

فواز : لست مسئولا عن هذا الكلام ، فما من حفلة كنت تحضرينها مع الهوانم زوجات الباشوات والبكوات والزعماء ، إلا وعدْت منها ساخطة ثائرة ، وقلبت الدنيا على رأسى ، وسألتنى بشدة وحدَّة ، من أين جمعوا هؤلاء الوزراء الذين تزوجوا هذه المجموعة المضحكة من سـيدات الدرجة الثالثة ؟

منيب : الحمد لله ، إن معاليك تركت الوزارة .
شكرية : وماذا فعلنا لك حتى تشكر الله على أننا تركنا الوزارة ؟
منيب : يا سيدتى أنا وزيرجديد .. ورجل ضعيف ونقد كنقد حضرتك ينسفنى تماما ..
شكريه : وهل قالوا لك أنى أطيل لسانى بلاحساب؟
منيب : أستغفر الله .. بحساب ، ولكن من يدرى إذا كان هذا الحساب سيؤدى إلى وضعى فى زمرة الصعاليك أو المماليك !
شكرية : كل إنسان يعرف نفسه .. !
منيب : أنا عارف .. أنا عارف .. وهـذا هو الذى يخيفنى ..
سامح : دعك من الصعاليك والمماليك .. لأية وزارة اختاروك يا بطل ؟
منيب : والله لا أعرف !
سامح : قل كلاماً غير هذا .. لا تعرف الوزارة التى ستتولى أمورها ؟
منيب : اسأل معالى الباشا ..
فواز : يا أولادى ... أنتم لا تفهمون شيئا ... الوزارات توزع حسب مزاج زعيم الحزب وظروفه العائلية والصحية ومزاج زعماء الحزب الآخرين .
سامح : وأنتم تقبلون هذا ..؟
زيزى : وإذا لم يقبلوا ؟
عثمان : الوزراء « على قفا من يشيل »
سامح : ما هذا الذى تقولونه ؟ ومصلحة البلد؟
زيزى : مصلحة البلد يفكر فيها أمثالك
عثمان : طبعا .. لا يفكر أحد غيرك . أليس كذلك يا زيزى ؟
زيزى : [ وقد فهمت الغمزة ] أنا لم أقل إنه وحده الذى يفكر ..
عثمان : [ مقاطعاً ] أنا أيضاً أفكر .. ولا أفكر إلا فيها ولكن لا فائدة ..
منيب : ياسيدى ، أنت لا تزال شاباً... ودورك سيأتى .
عثمان : إذا كانت المسألة مسـألة دور .. فأنا مستعد أن أنتظر . لكن هل هناك أى أمل .. زيزى هل ترين هناك أى أمل ؟
[ تقوم زيزى من مكانها دون أن ترد عليه — ويتابعها سامح بعينيه مدركاً الألم الذى تعانيه من غمزات عثمان ]
عطيات هانم : المهم مبروك يا منيب بك .. تليق فى الوزاوة وتشرفها ..
أصيل : مهيب الطلعة ، جميل ، وشـوارب كشوارب الملك « يقف عليها الصقر » ! وقامة .. ومركز فى البلد .. !
عطيات : وطول عمره كريم ..
منيب : ألف شكر يا هانم .. هذا من لطفكم
سامح : ومتى تعرف الوزارة التى ..
عثمان : [ مقاطعاً ] باللوترية .. سيجرى الزعيم القرعة .. [ يضحك بصوت عال ]
فواز : والله هذا الكلام هو الصحيح . .
وهيبه : قل لى يا أونكل ، نفسك فى أى وزارة ؟
عثمان : إذا تركتنى أختار ، اخترت لك الداخلية ..
فواز : ابعد عن الداخلية ..
أصيل : الداخلية متاعب ودسائس ومقالب .. اسمع يا اكسلانس كلامى وخذ الخارجية
عثمان : الخارجية حاجة ممتازة .. وزارة شياكة وأناقة .. والمعاملة دائماً مع أعيـان الأجانب .. السلك السياسى .. والعقيلات .. والعقيلات أهم ما فى الشغل !
وهيبه : خذنى سكرتيرة لك .. هل أصلح ؟
منيب : تصلحين؟ إذا كنت أصلح أنا للخارجية فلا تصلحين أنت لسكرتارية الوزير ؟

هذا شرف لا يناله إلا الأكفاء ..
ولكن الخارجية من نصيب شريف باشا ..

فواز : آه .. لقد نسيت .. لا يمكن أن يدعها لغيره ، والحقيقة أنه ابن بجدتها .. تعلّم فى الفرير ، وكل سنة أيام المرحوم نسيبه منصور باشا فى كارلسباد ، وفيشى والكوت دازير .. وجولة سنوية فى عواصم أوروبا ، بعــد جولة فى الحمامات . .

سامى : وهذا مؤهل لشغل الخارجية ؟

فواز : ماذا تريد أن يكون مؤهل الخارجية ..؟ رجل يعرف اللغات ، ومن عائلة ، وبروتوكولير لآخر درجــة .. وصلاته بالأجانب ممتازة ..

سامى : وسياسة البلد ؟

فواز : سياسة البلد !.. أنت تحلم

عثمان : إنه يحب الأحلام ..

زيزى : [ تدخل ] تفضلوا فى الحديقة !

وهيبه : ولكن عمى لم يرنا وشاح إسماعيل . لقد وعدنا بأن نراه فى المرة الماضية ولم يفعل !

زيزى : يا سعيد.. « فرّج» وهيبهعلى وشاح إسماعيل

سعيد : بكل سرور .. ناولينى العلبــة الموجودة على المكتب

زيزى : [ تتجه إلى ناحية فى المكتب ، وتخرج علبة مستطيلة ملونة وتسلمها لزوجها ] أظنها هذه؟

سعيد : بالضبط [ يتناولها منها ويفتحها ] وهذا هو الوشاح ..

[ تطل السيدات والرجال فى العلبة باهتمام ]
[ ثم يبسطه سعيد بين يديه ، فتمسك بعض السيدات بأطراف الوشاح متأملات ، فيه ، معجبات به ]

وهيبه : ما أجمله ! إنه تحفة .. البسه يا أنكل.. البسه . .

زيزى : البسه لا تخجل

عثمان : نعم ، نريد أن نراه عليك

فواز : النياشين شىء بديع .. والواحد منا من غير نيشان أو وشاح ، كأنه يسير فى المجتمع عارى الرأس . . يعنى كأن شيئاً ينقصه

سامح : صحيح ؟ النيشان مهم لهذه الدرجة !

شكرية : لما تعطف جلالة الملك على الباشا بنيشان إسماعيل ، كدت أطير من الفرح .. والتليفونات .. والتليفونات لم تنقطع عن الدق .. جرس التليفون كان فى أذنى كالموسيقى ..!

عطيات : أرنى الوشاح يا باشا [ تأخذه ] والله جميل جداً .. إنه يليق بصدر عروسة !

تماضر : حينما يضعه الباشا على صدره ، يصبح جميلاً كالعروسة !

أصيل : الله .. الله ..! أرنى إذن هذا الجمال .. بإذنك يازيزى .. نحن نتغزل فى الباشا رجالا ونساء ..

زيزى : تفضلوا

ملكة هانم : صدقونى .. لا مؤاخذة يا باشا .. أنا لا أفهم أن يهتم الرجال بأشياء كهذه !

سامح : [يبدو أنه تضايق من هذا الرأى] تظنين .. !

ملكة هانم : طبعاً .. هذه أشياء — لا تؤاخذنى — ترضى الأطفال .. ترضى أولادنا .. ما معنى أن يضع رجل كبير كسعيد باشا شريطاً حريرياً على صدره ، وحلْية ذهبية .؟ هذا لنا يا باشا .. السيدات أولى بهذا كله

شكرية : وعندما زوج أختك أخذ نيشان النيل من الدرجة الثالثة ، لم تكفوا عن الحديث

في كل مجلس عن هذا الخبر ، وكأنه فتح عكا ..!

ملكة : في كل مجلس ! هذه مبالغة

شكرية : [ هائجة ] مبالغة ! لست كذابة .. قولي يا عطية ، وأنت يا وهيبه ، ألم نسمع هذا الخبر من ملكة هانم على الأقل عشرين مرة .. ؟

ملكة : عشرين ؟ أنا لم أرك منذ ثلاث سنين إلا مرتين أو ثلاثة !

شكرية : إذن أنا كذابة .. دعوني أذهب إلى بيتي .. وأريحكم مني

تماضر : [ متدخلة ] لا .. لا يا أبله .. المسألة لا تستأهل كل هذا الغضب

شكرية : ماذا تقولين؟ فكري فيما تقولينه .. ألم تسمعي ؟ إنها تكذبني ، فما الذي يستحق الغضب إذن ؟

زيزي : مسألة النيشان لا تغضب أحداً .. إنه لا يساوي ..!

ملكة : لا يا سيدتي ، إنه يساوي ما دام المساس بالنياشين يسبب كل هذه الضجة !

شكرية : [ تقوم في غضب شديد ، وتأخذ حقيبتها في يدها ] ضجة ! إعتذاراتي للمزاج الرقيق

ملكة : [ يبدو أن الجملة أخافتها ] العفو .. لم يقل أحد أن مزاجي رقيق ..! أنا أعتذر..!

شكرية : لا تعتذري ، ولا أعتذر .. سأذهب إلى بيتي .. هذا أضمن وأسلم ..

سعيد : [ والنيشان في يده وقد وقف مبهوتاً ] كله من تحت راس هذا النيشان ، نضعه في مكانه ونستريح ..

وهيبة : والله إنه جميل جداً .. دعنا نراه على صدرك .. إنه يوحي بأفكار جميلة

فواز : فنانة حقيقة .. دعها تراك ومن يدري فقد تؤلف لنا قصة أو ترسم لوحة فنية .. إنها قصّاصة ورسّامة !

وهيبة : «مرسي أنكل » . !

سعيد : ما دام الفن قد أمر فنحن تحت الأمر [ يلبس النيشان ]

وهيبة : [ ترجع إلى الوراء ، وهي تتأمل في سعيد باشا الذي يبدأ في تبريم شواربه مداعبة ، ثم تقول في تثاقل كأنما تتذكر شيئاً ] دعني أتذكر .. أوه ما أعصى الذاكرة أحياناً

شكرية : ما هذا يا بنت ، أنت تمثلين .. أنت تقلدين بطلات السينما ..

فواز : [ محتجاً في صدق ] لا .. لا .. وهيبة فنانة بحق .. إنها لا تدعي .. دعوها تتأمل عمها سعيد باشا وعلى صدره النيشان ..

تماضر : [ في سعادة لم تستطع إخفاءها ] إن النيشان على صدره حقيقة شيء جميل

عثمان : [ متخابثاً ] النيشان ، أم صدر الباشا هو مصدر الجمال .. يا تماضر هانم ؟

تماضر : [ مرتبكة وقد تلاقت عيناها فجأة بعيني زيزي ] ماهذه الأسئلة السخيفة ؟ اسأل زيزي ..! أو وهيبه .. زوجة أو فنانة ..

عثمان : [ مستمراً في تخابثه ] زيزي لا تمانع .. تفضلي خدي حريتك .. مسألة النيشان والصدر الذي يحمله أصبحت مسألة عامة .. لم لم تعد شيئاً شخصيًّا أليس كذلك يا سامح بك ؟

سامح : [ بعصبية شديدة ] ماهذه اللجاجة ! ما الذي أدخلني في هذا الموضوع ؟ ألا يكف لسانك عن الكلام ؟

عثمان : [ متظاهراً بالغضب ] ماذا ؟ أتريد أن تتحرش بي ..؟ أنت تريد أن تجرني إلى مشاجرة أنا كما لا تعلم لا أخاف !

زيزى : [ متدخلة وهي محرجة ] ما الذى حدث يا عثمان بك ..؟ يا مونشير أنت عصبى اليوم .. بلاسبب .. أؤكد لك بلا سبب .. !

عثمان : [وقد سره أنه أخاف زيزى ] حسن جـداً منك أن تؤكدى أن عصبيتى بلا سبب .. والله كنت أرجو أن تكون بلا سبب ، ولكن علم الله أن هناك أسباباً !

زيزى : [ متلطفة] من أجل خاطرى .. كن لطيفاً ولا تعكر هذه الجلسة .. كن لطيفـاً كعادتك .

عثمان : [ متودداً وكأنه يغازلها ] من أجل لطفك ... أنا تحت الأمر .. أنا تحت الأمر دائماً

سامح : [وقد تملكه غضب مفاجىء ] ماهذا الجو... هذا الجو خانق كئيب ؟

عثمان : [ مسروراً ] الجو لطيف .. لطيف للغاية

وهيبة : [ وقد أفاقت من سرحتها الطويلة – تقول فى لهجة متكلفة ] أوه .. لقد تذكرت.. مثل هذا النيشان كان على صدر سياسى كبير... ميترنيخ مثلا .. رأيت صورته وهى من عمل الفنان .. الفنان .. [ تتذكر]

عثمان : دعينا من الفنان واسمه . . هل يمكنك أن تصورى الباشا بهذا الوسام ؟ لنعرض الصورة فى معرض بباريس أو لوكسمبرج أو ڤينا [ متغنياً بأسماء هذه العواصم ، ماداً أواخرها بطريقة مسرحية ]

وهيبة : [ غير ملتفتة إليه ] لو التفت قليلا إلى النافذة . . لسقط الضوء على نصف الوجه هكذا « تذهب نحوه وتدير رأسه قليلا ]

سامح : [ متضايقاً ] يا وهيبه هانم .. مع احترامى للفن . . وتقديرى لمواهبك وإعجابى بالنيشان ، فإنى أعتقد أننا فى حاجة إلى شيء من الهواء المجدد ..

عثمان : نعم .. الهواء المجـدد .. أنا أحب التجديد .. فلننتقل إلى الحديقة ..

أصيل : يا جماعة .. والله الحديث عن النيشان والضوء والفن شيء ساحر .. ولكن الفن ليست له سوق فى بلدنا .. لا تأسفى يا وهيبه هانم.. لا تأسفى ! سيأتى اليوم !

شكرية : ضوء وصوت وفن .. نريد أن نرى نيشاناً على صدرك

أصيل : ربنا يسمع منك .. ادعُ فى ساعة تكون أبواب السماء فيها مفتوحة ، فقد تتلقف السماء دعوتك .. ومنيب بك على كل حال أولى ..

زيزى : الوزارة أوَّلا ..

أصيل : وزارة بلا نيشان .. كطربوش بلا زر مع وضع اليـد هكذا [ يضع يد سعيد فى خاصرته من ناحية اليمين ]

زيزى : [ تقترب من زوجها ، وتضع يدها على النيشان ] اخلع هذا الآن .. وبيبى ( تقصد وهيبة) تزورنا فى وقت آخر لترسم لك صورة .. بالزيت ..

سعيد : [ ضاحكاً ] بالزيت .. أبداً .. بالسمن البلدى [ يضحك مسروراً من ظرفه ]

[ يبدأ الضيوف فى الانصراف ، فإذا خرجوا جميعاً ، يبقى سعيد وهو يضع النيشان فى العلبة ، وتعود تماضر من الخارج مسرعة إليه ، وتقبله .. ]

تماضر : لقد كنت والنيشان على صدرك مدهشاً [ يضمها إلى صدره بشوق – وتتلفت هى يميناً ويساراً ، وتسرع بالخروج ]

[ سعيد يضع العلبة على المكتب ، وتدخل زيزى وتقول له مستحثة إياه على سرعة الذهاب إلى الحديقة ]

زيزى :ألا تزال هنا.. ! اذهب..اذهب إلى الحديقة

سعيد : [ يمسك بيدها ] لم تقولى لى شيئاً ..

زيزى : [ مندهشة ومتسائلة ] شيئاً ؟

سعيد : نعم .. على النيشان ! كيف كان منظره ؟

زيزى : ماذا جرى لك ؟ النيشان ! . لقد رأيته عليك مراراً . . !

سعيد : [ متضايقاً ] ولكن هل هذا يمنع من كلمه لطيفه فى هذه المناسبة ؟

زيزى : [ كأنما تعامل طفلا ] كنت مدهشاً . . مبسوط .. [ تقبله بسرعة على شفتيه ]

سعيد : [ لاوياً شفتيه ] شىء خير من لا شىء .. على كل حال ..

[ يخرج سعيد ، وتشغل زيزى بإعادة الكراسى إلى مواضعها بسرعة – يدخل سامح ، فتتوجه بدخوله .. يسرع نحوها ]

زيزى : ماذا ..؟ ماذا ..؟ [ متلفتة ]

سامح : أنا فى أشد الحاجة إلى قبلة .. أريد أن أحس أنكِ .. أنكِ فى حياتى .. هذا السافل .. جعلنى أشعر بأنى فقدتك .. بأنك بعيدة عنى ..

[ قبلة طويلة ، ثم يخرج وتخرج بعده وهى تتلفت ثم يظهر من ركنين ، فى الحجرة ، من وراء دولاب الكتب وإحدى الستائر نجوى .. وفؤاد .. ينظر كل منهما إلى الآخر ]

نجوى : هل رأيت ؟

فؤاد : هل سمعت ..؟

نجوى : ويطلبون منا أن نفعل كالكبار

فؤاد : لنفعل مثلهم .. أحسن ياعبيطه ..!

•

ستــــار

# نقد الكتب

## المنسوجات الحريرية الأثرية

للأستاذ الدكتور هينريش ى . شميدت

ALTE SEIDENSTOFFE

von Prof. Dr. Heinrich J. Schmidt

بقلم الدكتور محمد مصطفى

مؤلف هذا الكتاب ، الدكتور هينريش شميدت ، هو وكيل أكاديمية الفنون الجميلة بمدينة دسلدورف . وإلى جانب أبحاثه ودراساته الكثيرة التى نشرها فى تاريخ الفنون بصفة عامة ، والفنون فى بلاده — ألمانيا — بصفة خاصة ، عنى المؤلف بدراسة المنسوجات الحريرية ، من حيث تاريخ وطرق صناعتها ، وتطور أساليب زخرفتها ، خلال العصور المتعاقبة ، وفى بلاد العالم المختلفة ، من بلاد الصين والهند إلى إيران وسوريا ومصر وآسيا الصغرى والأندلس وصقلية ، ثم إيطاليا وألمانيا وفرنسا وبعض البلاد الأخرى فى أوربا ، من التى اشتهرت بصناعة المنسوجات الحريرية .

ومنذ سنة ١٩٣٠ والدكتور شميدت يتابع نشر أبحاثه عن أنواع المنسوجات الحريرية ، فكتب عن المصرية منها فى عصر الفاطميين ثم فى عصر المماليك ، كما كتب عن المنسوجات الحريرية الإيرانية والسلجوقية والتركية ، وعن أثر الأسلوب الصينى فى زخارف هذه الأنواع من المنسوجات فى خلال العصور الوسطى . وجمع فى أبحاث أخرى رسوم المنسوجات الحريرية التى نقلها الفنانون الأوربيون فى صورهم ولوحاتهم ، مما يوضح مقدار ما كانت عليه العلاقات الفنية بين الشرق والغرب ، ومدى تأثر الفنون الغربية بالفنون الإسلامية .

ويقسم الأستاذ شميدت كتابه إلى مقدمة ، وثلاثة فصول . ويتلو ذلك ملحق جمع فيه تعليقاته على متن الكتاب ، والمراجع التى أخذ عنها ، والمصطلحات الفنية التى ورد ذكرها ثم كلمة ختامية ، فبيان الصور الواردة فى الكتاب ، وكشاف ، وأخيرا ذكر مصادر الصور التى نشرها فى كتابه .

ويكتب المؤلف فى مقدمة الكتاب عن تطور صناعة النسج ، وأساليبها ، والمواد الخام التى كانت تستعمل فى هذه الصناعة فى بلاد العالم المختلفة . ويخصص الدكتور شميدت الفصل الأول للعصور القديمة ، فيذكر تاريخ صناعة المنسوجات الحريرية فى بلاد الشرق القديم ، وأثناء العصور اليونانى والرومانى والمسيحى الأول ، وفى بلاد الصين فى عهد أسرة هان ، وفى إيران فى عصر الدولة الساسانية . وفى الفصل الثانى يتحدث عن هذه المنسوجات فى العصور الوسطى فى بيزنطة والبلاد الإسلامية وإيران والعراق وبلاد الصين ، وفى بلاد آسيا الشرقية والغربية أيام المغول ، وفى مصر وسوريا وآسيا الصغرى ، وفى إسبانيا وصقلية وبلاد إيطاليا الأخرى ، وألمانيا وفرنسا . ويتكلم فى الفصل الأخير عن منسوجات العصور الحديثة فى بلاد الصين واليابان والهند ، وفى إيران وتركيا ، وفى أنحاء إيطاليا وإسبانيا وفرنسا .

وهكذا يتحدث المؤلف فى مقدمة كتابه ، وفى هذه الفصول الثلاثة ، عن المنسوجات الحريرية وتطور أساليبها الفنية ، وعناصرها الزخرفية ، والتأثيرات الفنية المختلفة التى دخلت على هذه الأساليب والعناصر ، وذلك فى جميع بلاد العالم ، منذ العصور القديمة حتى العصور الحديثة .

ويذكر الدكتور شميدت فى مقدمة كتابه أن الصوف والكتان كانا من المواد الخام التى شاع استعمالها فى صناعة النسيج فى أوربا وبلاد الشرق الأوسط منذ العصور القديمة . وأن القطن والحرير كانا يستعملان فى بلاد الصين والهند . وأن الإمبراطورة

هسى - لينج - سى الصينية هى التى علمت أهل بلادها تربية دودة القز واستخدام خيوط الحرير فى صناعة النسج .

والمعروف أن مصر كانت فى العصور القديمة بلد الكتان الرفيع ، كما اشتهرت الهند بصناعة المنسوجات من القطن . غير أنه يذكر عن بلينوس أن القطن الذى كان يستعمل فى نسج ملابس الكهنة فى المعابد المصرية كان يزرع فى الوجه القبلى ، وتحدث هيرودوت أيضاً عن الملابس المصنوعة من القطن فى مصر ، كما جاء ذكر المنسوجات المصرية المصنوعة من القطن فى أوراق البردى اليونانية والقبطية . وفى العصر الفاطمى زاد استعمال القطن فى المنسوجات المصرية .

**ويقول المؤلف** : إن كلا من سوريا ومصر قد اشتهرتا فى العصر اليونانى الرومانى بصناعة المنسوجات الحريرية ، وأنه ليصعب أحياناً على المختصين التميز بين منتجات كل منهما ، لما يوجد بينهما من وحدة فنيــة تربط بين العناصر التى كان يستعملها الصناع فى كل من البلدين لزخرفة هذه المنسوجات . وكانت مناسج الحرير فى مدينة الإسكندرية تعمل لتصدير الأقمشة الحريرية إلى القسطنطينية عاصمة الدولة الرومانية الشرقية . غير أن حكام هذه الدولة كانوا يفرضون المكوس الفادحة على المنسوجات الحريرية ، مما جعل الكثيرين من نساج الحرير المهرة من السوريين يلجأون إلى إيران ، حيث كان حكام الدولة الساسانية يستقبلونهم بأجمل ترحاب .

وإننا نلاحظ أن الحضارة والفنون فى مصر القديمة قد بقيت آلاف السنين دون أن تؤثر فيها الأحداث التى مرت بها البلاد ، ثم بدأت دعائمها تهتز وتتزعزع لما أصبحت مصر من الولايات التابعة لليونان ، وبعد ذلك للرومان ، وفى النهاية للدولة الرومانية الشرقية . وبعد أن دخل الإسلام مصر ، ظهر أسلوب فنى جديد ، قوى فى عناصره ، وغنى بالرونق والجمال . وأدخل نظام الطراز على مراكز النسج فى مصر ، فأصبحنا نرى أشرطة الكتابات العربية الرائعة تزين المنسوجات ، وتتخلل هذه الأشرطة العناصر الزخرفية الأخرى ، من صور آدمية ورسوم حيوانات وطيور ، ونباتات وزخارف هندسية .

واستمرت صناعة المنسوجات الحريرية فى مصر الإسلامية ، كما بقيت مدينة الإسكندرية أحد المراكز الهامة لنسج الحرير . ويروى المقريزى أن عمرو بن العاص لما دخل الإسكندرية قدم له أهلها قطعة من الديباج كتذكار لهذه الزيارة . وكان الخليفة العباسى هارون الرشيد يحب اقتناء الأقمشة الحريرية من نسج الإسكندرية ، لاسيما تلك التى تزينها الصور الآدمية .

**ويتحدث المؤلف** عن المنسوجات الحريرية فى العصر الفاطمى ، ويقارن بين عناصرها الزخرفية وتلك التى نراها على مبانى الفاطميين ومساجدهم بالقاهرة ، مثل جامع الأزهر وجامع الحاكم ، واستطاع بذلك أن يؤرخ هذه المنسوجات ، ويؤكد نسبتها إلى تلك الفترة من تاريخ مصر .

ولعل عصر المماليك ، وعلى الأخص القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ، كان أزهى العصور فى إنتاج المنسوجات الحريرية بمصر . فإن ثروة البلاد كانت قد زادت زيادة هائلة ، وكان أمراء المماليك يعيشون فى ترف لا مثيل له ، ويحيطون أنفسهم بكل ما يدل على سلامة الذوق الفنى .

وكان للعلاقات التجارية بين مصر وبلاد الصين فى عصر المماليك ، وتبادل الهدايا بين حكام البلدين ، أثر كبير فى تطور الأسلوب الفنى المصرى فى هذا العصر ، وتأثره بالأسلوب الصينى . ويذكر المؤرخ أبو الفداء أنه كان حاضراً فى القاهرة سنة ١٣٢٣ عندما جاءت بعثة من بلاد الصين لتقدم هدية إلى ملك مصر السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، وكان من بين هذه الهدية سبعمائة ثوب من الحرير . وفى الحفائر التى قام بها متحف الفن الإسلامى فى منطقة الفسطاط ، وبالقرب من بلدة درونكة بمديرية أسيوط ، عثر على بعض القطع من الحرير المنسوج فى بلاد الصين ، يغلب على الظن أنها كانت من بين الأثواب التى أهديت إلى الناصر محمد بن قلاوون .

كما توجد فى متحف الفن الإسلامى مجموعة طيبة من المنسوجات الحريرية المصرية التى ترجع إلى عصر المماليك نسج على بعضها اسم السلطان المنصور قلاوون، وعلى بعضها الآخر اسم ابنه الأشرف خليل ، كما نقرأ اسم ابنه الثانى السلطان الناصر محمد ، على مجموعة أخرى من المنسوجات .

والواقع أن الدكتور شميدت قد أودع فى كتابه هذا كل ما حصّله من معلومات أثناء المدة الطويلة التى تابع فيها البحث والدراسة فى موضوع المنسوجات الحريرية . وإن القارئ ليشعر أن المؤلف إنما يكتب عن خبرة واسعة ، وإلمام تام بالموضوع ، باذلا فى ذلك أقصى ما يستطيع من جهد كبير ، يدل على مدى هوايته وشغفه بما يؤلف ويكتب . ويا حبذا لو أننا نعنى بترجمة هذا السفر إلى اللغة العربية ليفيد منه الباحثون وطلاب المعاهد الفنية والصناعية .

وهذا الكتاب هو الجزء العاشر من سلسلة « مكتبة أصدقاء الفنون والآثار » التى تنشرها كلينكهاردت وبرمان فى مدينة براونشفايج بألمانيا . ويقع فى ٤٨٤ صفحة ، كما يحوى ٣٩٩ صورة ورسما لتوضيح المتن ، عدا ١٦ لوحة بالألـوان وخريطتين . وهو يعتبر حقاً بمثابة المرجع الأساسى فى علم المنسوجات الحريرية .

## قضايا الفكر فى الأدب المعاصر

تأليف الأستاذ وديع فلسطين – ١٣٢ صفحة من القطع المتوسط – المكتب الفنى للنشر بالقاهرة

بقلم الأستاذ محمد زكى المحاسنى

تسائلنى نفسى حين أريد لأكتب عن أديب أعرفه ، كيف لا أصفه لقرائى وأكتفى بعرض أثره وتحليله ونقده . وأجيب نفسى على استغرابها إجابة العارف بخطئه ، إذ أكون كمن إذا شاء أن يكتب عن حلاوة تفاحة فيذكر طعمها ، ولا يصف شكلها .

ويطالبنى بعض قرائى أن أخرج من نفسى حين أكتب عن أصدقائى ، وأنا الذى أوثر تكرير قولة كنت أقولها ، وهى : كيف نستطيع أن نخرج من أنفسنا ؟ إن أنفسنا عصافير حبيسة بأقفاصها ، ومتى خرجت منها فقد لا تعود إليها .

وأعجب ما تلقيت فى هذه الفترة ، رسالة من كاتب صديق حميم بلبنان ، يقول لى فيها إنه سيكتب عنى فصلا ، ويخشى أن يخسر – إذا كتب – صداقتى . فأنا أعالنه على مشهد من الناس ، أننى سأزداد له صداقة وودًّا ، وما كان النقد عندى إلا ناراً توهِّج السبائك .

واليوم أكتب عن صديقى الكاتب المرهف « وديع فلسطين » لأقدم كتابه ( قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ) إلى قراء ( المجلة ) ، وكم رحت أتفرّس الأسماء كيف يلبسها أصحابها ، فوجدت بعضها كالثياب الفضفاضة السابغة على نفر منهم ، وكالأبراد الضيقة على آخرين . ووجدت أناساً فصّلت أسماؤهم على قدود أنفسهم وسجاياهم ، ومن هؤلاء الأستاذ وديع فلسطين الذى تحلّى بوداعة رسولية ، ووافق اسمه بلاداً فقدها العرب ، وباتوا إليها لاهفين ينتظرون العودة ، وأفئدتهم تغلى كالمراجل حماسة من أجلها ، وتشوقاً إليها ، مدرّعين بمآثر العروبة . ومن مآثرها ما أجده عند هذا الكاتب فيما يتجلى فى رأيه وأدبه من دفاع عن تراث العروبة ومآثرها ، ومن بناء لمجدها الأصيل .

* * *

يبدأ كتابه بفصل خطير عن العامية والفصحى ، فيثير فى نفسى كوامن شجون ، تصعد إلى نظرى ، فإذا بى أنظر شزراً إلى أولئك الغُلاة الذين يظن الناس أن بأيديهم أقلاماً ، ولعمرى ما تقبض أكفهم إلا على فؤوس ومعاول يهدمون بها العروبة ، ويثلّون مجدها الأثيل ، أولئك هم الدعاة إلى العامية . وقد ذوّب الكاتب

أقنعة الشمس عن وجوههم ، فبدت على حالها الشائهة ومياسم أصحابها المقيتة .

إن الدعوة إلى العامية فى عصرنا مثل قنابل تصنع بأيدى أعدائنا لهدم الجمهورية ، وما أرى من بأس بمنع أولى الأمر — وهم الحازمون — فى إصدار تشريع يجبر مدرسى المدارس على التكلم بالفصحى ، ولا يبيح كتابة العامية فى الصحف والكتب : لأن اللهجات العربية المعاصرة ، مختلفة شتيتة ، وهى سليلة التفكك العربى المتحدِّر من عصور الانحلال حتى يومنا هذا . وإذا شئنا الوحدة العربية الكبرى وجب علينا نسْف ما يقف فى سبيلها من اللغة العامية واللهجات المحلية . وما تُبنى وحدتنا بأسٍّ متين مثل العربية الفصحى ، وقد جعل علماء الاجتماع وحدة اللغة الباب الأول فى تآلف الشعوب التى تنطق تلك اللغة لتكوين أمة كبرى .

ولا أكاد أجد فى كتاب الأستاذ فلسطين موضوعاً لم يكن محطاً لحركة النهضة الفكرية فى أدبنا الحديث ، فلقد استصفى المشكلات والحوائل ، وبحث العثرات والمعاطب التى تعترى أدبنا الحاضر ووجد فى بُهرة الحلْقة فتنة حديثة بدأت تسرى كما يسرى الوباء ، فهبَّ ، وهببنا ونحن مع فريق من حراس التراث العربى الرصين أمام الموجة الدافقة الجديدة التى يسمونها الشعر المرسل أو الشعر المنثور . وما أجد آثارها إلا نثراً بغير شعر ، إذ هى تنفصل عن روح الشعر — كما يقول المؤلف — ببعدها عن اللحون ، وما كان الشعر إلا نغماً موسيقياً سائغاً جميلاً . وقد علل الكاتب أسباب ولادة هذا الضرب من الكلام ببعد أصحابه عن أسرار العربية ، فقد آثر وا التخلص من سلطان قواعد اللغة ، ونفروا من معاناة المعاجم ، واصطنعوا لأنفسهم ألفاظاً مبهمة ، وأساليب مشكلات ، وعمدوا إلى الرموز لإخفاء الإبانة ولم يصب بعض التوفيق منهم سوى القليل .

ويظن أولئك الغلاة أصحاب هذه الفتنة الجديدة أنهم إنما يجدِّدون فى الأدب العربى الحديث ، وما وجدنا تجديدهم إلا تعتيقاً وتكميداً ، وسبب مُضيّهم فى هذا الأمر ،سكوت شيوخ الأدب الذين أحيَوا فى هذا العصر تراث الشعر ووصلوا حاضر العروبة بماضيها ، فما بالهم ساكتين تلقاء هذه النزعة الهوجاء فى الشعر الحديث .

كل ذلك يعاينه القارئ فى تفنيد وديع فلسطين لهذا المذهب الفنى فيحس بالتجاوب معه ، والتقابل فى الفكر والشعور .

وقد عرض الكاتب هذه المعضلات فى صورة معارك يخوضها أدب العصر ؛ معارك فى الفكر وفى المذاهب الأدبية ، لايسقط فيها قتيل ولا يقع جريح ، ولكنها تضمد الجراح ، وتحيي الموات ، وتكوِّن الأدب الحق . وهى عندى أمصال طبية لتبديل دم الأدب الفاسد ، وربما اشتدت وطأتها فكانت كالحمّى حتى تخرج بعدها المرضى وقد اكتسبوا المناعة والمقاومة ، فردنى الكاتب إلى تصور معارك عرفها هذا العصر فى فاتحة عهده الأدبى بين أنصار القديم ودعاة الحديث ، وكانت معركة كحرب البسوس ، من أبطالها الدكتور طه حسين والعقاد ومصطفى صادق الرافعى وإسماعيل مظهر والمــازنى وكان مع كلٍّ فريقه وكان فيها السلاح غير كليل على ترادف السنين ، ومات بعض أبطالها ، ممن نذكرهم كما نذكر المحاربين الغابرين .

وكتاب الأستاذ وديع فلسطين سيرة معارك فكرية ووقائع ثقافية ، وهو كتاب سيكون من مصادر البحث للأجيال الآتية التى ستقع عليه ، حين تلوب على حركات التصادم بين الأفكار فى أدب العصر الذى نعيش فيه .

وتكلم المؤلف على مشكلة الطباعة الحديثة وتيسير الكتابة العربية وما كان من أمر الحروف وإعجامها ،

والحروف اللاتينية ومحنتها التى كاد يتعيجُ أوارها ، ثم انطفأ إلى غير معاد .

ومارس المؤلف عرض الالتزام فى الأدب ، وأجد هذا الموضوع مشبهاً لغواية النساء فى اللبوس الراهن أو فى تصفيف الشعر ، فأرى كلمة الالتزام فى الأدب يدعو إليها جماعة لايعرفون المقصود بها على وجه الصواب . ومنـذا الذى أصرّ على الأدب أن يلتزم حالة واحدة لايريم عنها ، فيبتغى حبس الأدب ، وتكبيل الأديب . وما عاش أدب أمة إلا حين تنسم أريج الحرية ، فإن صحّ الالتزام فى نوع واحد ، كل يوم ، من الطعام ، وفى شكل مفرد من اللباس ، فقد صح إذن فى الأدب .

وقد رحت أتقرّى هذا الكتاب ، وقد حوى كل ضرب من ضروب أدبنا المعاصر كان موضعاً للأخذ والرد وسبيلاً للمشكلات ، ومثيراً للرضاء أو الامتعاض ، حتى وجدت كلامه على الأدب السوقى ، إن صح أن يكون للسوقية أدب على رخصها وكسادها . ومن أعجب ما اتّصف به أدب هذه الفترة من عصرنا رواج هذا الأدب الذى انبثّ فى حياة المراهقة كالمخدر ، دون أن يجد مقاومة أو أن تقف تلقاءه السدود . وقد شبّه المؤلف رواج هذه السلعة التى قصدت بها التجارة وموفور المال ، بالعملة الرديئة الزائفة تطرد من التداول العملة الجيدة . وقد بدت هذه الكتب الرديئة التى سميت كتب الإثارة الجنسية ، مقاتلة للكتب الجيدة التى تبنى حياة الشعوب ، وقد عرفنا الكتاب الفاضل من قبل ، فكيف بنا ، وقد نعمنا بالاستقلال والوحدة وشهدنا الانبعاث العربى العظيم ، لا نقاوم وسائل الانحلال لنحمى أدبنا التالد والطريف ، ومجدنا اليعْرُبىّ العريق . فما قضى على أثينا القديمة ولا عفّى الدهر على روما الرومان إلا عند ماشاع فيهما الأدب الجنسى .

وقد عرف المؤلف هذه الأدواء الفنية كمعرفة النطاسى الطب ، وقلّب وجوه الرأى فى استنباط الدواء . واختتم الأستاذ وديع فلسطين كتابه فى كلامه على الفكر بين الأرستقراطية والغوغائية . وكلاهما كان وبالاً . فإن الأرستقراطية كانت تطلُّ من أبراجها العاجيّة فترى المارة فى حجوم صغيرة ، وتردّى الغوغاء فى حمأة سحيقة . وقد عاد بنا المؤلف إلى عهد أفلاطون فأرانا كيف كانت جمهوريته تبحث عن المدينة الفاضلة وتبتغى وجودها ، وكان أفلاطون يعلى أقدار الفلاسفة والمفكرين ، ويعدهم سادة العالم . لكن أفلاطون نفسه الذى حبس الفلاسفة فى الأبراج الأرستقراطية ، لم يعبأ بالغوغائية التافهة فلم يجد لها منزلة فى الجمهورية — كما يقول المؤلف الفاضل — وههنا يصحح الأستاذ وديع فلسطين ما اعترى معنى الأدب الشعبى من التشويه ، فليس أدب الشعب فيضاً من كلام الشارع ، ولا هو تفكير الجالسين على أرض الرّصفات ، وهنا ذهب خاطرى ، خلال إطراقة ، إلى ظلال الأقواس الحجرية العراض تحت قناطر الجسور على نهر السين بباريس ، حيث يرقد فقراء ومعدمون ، يقضون لياليهم وبعض أنهارهم وهم يتداولون أدباً رفيعاً ، فإن جمعهم كان لا يخلو من عباقرة ألحّ عليهم الجوع فتوسدوا الثرى ، أما أدباء الشارع فى بعض البلاد العربية ، فلا يقتعدون غوارب الرّصفات ، ولا تلتصق أجسامهم بالحجارة ، وإنما قد يسكنون القصور ، ويجلسون على الوثير وينامون على الحرير ، ولكن أدبهم ينوب عنهم فى الجلوس على تلك الرّصفات الحجرية .

إنى لأجد كتاب « قضايا الفكر فى الأدب المعاصر » من كتب الساعة التى تدق دقات عنيفةً من أجل يقظة كبرى ، وإنه لكتابٌ يعبر عنْ خواطر الكثير من المفكرين الذين أقلقهم ما يرون من عبث الأفكار ، وخطَل الأقلام ، ومن الجميل أن الأستاذ وديع فلسطين لم يقتصر على تشخيص الداء ، وإنما كان إلى ذلك يصف الدواء . ولكنه دواء لاوجود له عند الصيّدلانى ، والمأمول أن تصنعه مصانع الشفاء ، ليتصل أدبنا العربى التالد بالأدب الطارف الذى يبتغى البقاء .

# الحياة الثقافية فى شهر

## مجمع اللغة العربية وأعضاؤه الجدد

فى الثلث الأخير من الشهر الماضى استقبل مجمع اللغة العربية ثلاثة أعضاء جُدُد ؛ فازوا فى الانتخاب لشغل بعض المقاعد التى خلت فى عضوية المجمع ، وهم : الدكتور أحمد بدوى مدير جامعة عين شمس ، والأستاذ محمد خلف الله أحمد عميد كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، الشاعر الأستاذ عزيز أباظة .

وقد جرت سُنَّة المجمع على أن يقدِّم أعضاؤه الحاليون الأعضاء الجدد ، فيقوم عضوٌ قديم بتقديم عضو جديد ، فيردّ هذا عليه بكلمة .

* * *

وقد قام الأستاذ محمد شفيق غربال عضو المجمع ليقدم زميله العضو الجديد الدكتور أحمد بدوى ، فتحدَّث عنه مؤرخاً من خلال كتابه «فى موكب الشمس» ، ومواطناً من إقليم المنيا ، ومعجمياً أصدر حديثاً معجماً للغة المصرية القديمة .

وتحدَّث الدكتور أحمد بدوى ، فذكر أنه كان مسوقاً طوال حياته بيدَ القدَر ، وقد ألقت به المقادير إلى مجمع اللغة العربية ، وهو عبء يرجو أن ينهض بالقيام به .

ثم ذكر ما بين اللغة المصرية القديمة وبين اللغة العربية من صِلات ، فكلتاهما تُعَدّ من الساميات فى بنْيَة الكلمة وفى الثلاثى والرباعى والتذكير والتأنيث وغير ذلك . وأشار إلى أننا اليوم لا ندرى بالضبط كيف كان قدماء المصريين ينطقون لغتهم

* * *

ثم قام الأستاذ إبراهيم مصطفى ليقدِّم زميله الآخر كذلك ، وهو الأستاذ محمد خلف الله أحمد ، فعرض سجلَّ حياته : طالباً نابهاً فى « دار العلوم » ، ومبعوثاً فى إنجلترا حين ذهب إليها لتلقِّى العلم .

وقام الأستاذ خلف الله ليتحدث عن أمله الذى ظل يراوده خارج المجمع ، وهو نشر الفصحى بين الجمهور عن طريق التحدث بها من الصغر ؛ حيث أن الطفل يكتسب اللغة سماعاً . ورجا أن يوفَّق إلى تحقيق هذا الأمل وقد أصبح عضواً فى المجمع .

* * *

ثم نهض الأستاذ عباس محمود العقاد ليقدِّم الشاعر عزيز أباظة ، فذكر أنه سبق أن قدَّمه فى أول تمثيلية شعرية له ، وهى « قيس ولُبنى » وكان الشاعر قد استوى على عرشه ، واكتملت له الموهبة . ثم تساءل هل تطوَّر عزيز أباظة على مرِّ الزمن بعد أن أخرج عشر تمثيليات ، وأجاب إن الموهبة حين تبلغ مرحلة النضج لا تتطور ، بل تكون أشبه بالشجرة التى تأخذ فى الإزهار والإثمار .

ووقف الأستاذ عزيز أباظة ليتحدث عن سلفه الذى حلَّ محله ، وهو المستشرق الألمانى الأستاذ إينو ليتمان عضو المجتمع الذى توفى اليوم الرابع من شهر مايو سنة ١٩٥٨ ، وأشار فى حديثه إلى دور الاستشراق والمستشرقين بوجه عام .

## ندوة لبحث شؤون الترجمة

عُقدت فى الشهر الماضى بمعهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية ندوة لبحث شؤون الترجمة ، وهذه الندوة من بين البرنامج العام الذى أعدته مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر تمهيداً للموسوعة العربية الميسرة التى تقوم الآن بالعمل على إخراجها بمعاونة نخبة ممتازة من رجال العلوم والآداب فى العالم العربى برياسة الأستاذ محمد شفيق غربال .

وهذه الموسوعة مشروع كان يسعى لتحقيقه الأستاذ حسن جلال العروسى المستشار العام لهذه المؤسسة ، وكانت النية متجهة إلى إصدار موسوعة صغيرة فى مجلد واحد باللغة العربية على نمط الموسوعة التى تصدرها جامعة كولومبيا الأمريكية ، فلما عرضت هذه الفكرة على طائفة من العلماء العرب قاموا بدراستها وانتهوا إلى مشروع عُرض على السيد رئيس الجمهورية العربية المتحدة فوافق عليه ، فكانت هذه الموافقة بدء خروج هذا المشروع إلى حيز التنفيذ .

ونحن إذ نسجل هنا ماكان لبعض الجهود الفردية التى تُذكر فتُشكر لبطرس البستانى ومحمد فريد وجدى — فى العصر الحديث — من عمل جليل فى هذا الباب ، وما كان للمؤلفين القدامى من أمثال : الوراق الكتبى صاحب موسوعة « مناهج الفِكَر ومناهج العِبَر » ، والنويرى صاحب موسوعة « نهاية الأرب فى فنون الأدب » ؛ نذكر أننا مازلنا فى حاجة إلى إخراج عدد من الموسوعات المختلفة بين شاملة وميسرة تشرف عليها هيئات رسمية كوزارة الثقافة ، وحرة كهذه الهيئة وغيرها من الهيئات العلمية .

ولا ننسى أن نذكر هنا ماكان من التقدير الذى قوبلت به « دائرة المعارف الإسلامية » حين بدئ بترجمتها منذ سنوات ، وما يزال الأمل معقوداً على سرعة إنجازها . فإن إخراج كل موسوعة عربية سيلقى من التقدير فى أقطار العرب جميعها ما هو جدير به .

* * *

وفى الندوة التى عقدت أخيراً استهل الأستاذ شفيق غربال المناقشة بقوله : إن الترجمة إن لم تكن دقيقة اعتُبرت خيانة من المترجم وادعاء على المؤلف .

ثم تحدث الأستاذ محمد بدران فقسم الترجمة إلى ثلاثة أنواع : ترجمة لفظية ، وترجمة تلخيص ، وترجمة معنى . وذكر أن الترجمة المثالية هى ترجمة المعانى لا الألفاظ ، وهذا يحتاج من المترجم إلى إجادة المعرفة بالمادة التى ينقلها ، وإلى التزود بثقافات واسعة فى شتى الميادين . وعرّف الترجمة — بعد أن بيّن أنواعها — بأنها نقلُ معنى الكاتب بالدقة بلا زيادة ولا نقصان ، وفى داخل هذا الإطار يمكن تقديم بعض الألفاظ أو الجمل بما يتفق وتراكيب اللغة العربية . وأكّد ضرورة إجادة المترجم للغتين التى ينقل منها والتى ينقل إليها إجادة تامة ، وقال إنه قد تكون إجادة اللغة العربية ألزم للمترجم مع تميزه بمقدرة أدبية واطلاع على غريب هذه اللغة ليستطيع التعبير بها تعبيراً رائعاً .

وتكلم حول الترجمة وأصولها ، وما يجب على المترجم القيام به ليذلل ما يعترضه من صعاب .

وتحدث بعده الدكتور إبراهيم حلمى عبد الرحمن فذكر أن الترجمة العلمية تشمل الكثير من النقاط التى ذكرها الأستاذ بدران ، ولكن فيها اختلافاً رئيسياً ؛ فالمعنى العلمى باعتباره مستمداً من المشاهدة أو المنطق ليست الصورة المناسبة له هى الصورة اللفظية ؛ لأن هذه المعانى العلمية تحتاج إلى حوامل أخرى تقبل النقل كالصور الرمزية أو الشكلية . ثم أضاف أن الترجمة العلمية ليست نقل مصطلحات بل نقل علوم بأسرها .

وأشار بعد ذلك إلى الآلة الإلكترونية التى تترجم آلياً ، وهل يمكن استخدامها فى النقل إلى العربية . وبعد أن استطرد سيادته فى الكلام فى هذه الناحية أشار إلى الاختلاف الواضح بين الترجمة فى الإقليم الجنوبى ،

وهى عادة ما تكون عن الإنجليزية ؛ وبينها فى الإقليم الشمالى ، وهى عن الفرنسية عادة . وأوضح ما يؤدى إليه هذا الاختلاف من اختلاف فى استعمال الألفاظ ؛ وطالب فى النهاية بإيجاد جهاز علمى يساعد على ازدياد الحضارة العلمية . كما أوضح ما للشيوع من أهمية كبيرة لإيجاد الألفاظ والمصطلحات المناسبة .

وتكلم بعده الدكتور حسن عثمان عن الترجمة من الإيطالية فذكر ما لقيه من صعاب فى ترجمة الكوميديا الإلهية لدانتى ، ذلك لاختلاف الألفاظ الدانتية التى استعان على تذليلها بالصبر والدراسة العميقة .

كما تحدث الدكتور يحيى الخشاب عن بعض المشكلات التى كان يعانيها وهو يترجم من الفارسية والتركية ، ورجا أن يتوفر أحد العلماء الذين يدرسون هاتين اللغتين على استخراج الغريب من ألفاظهما وتصنيفه فى قاموس جديد يستعمله الدارسون العرب ، فيؤدى بذلك خدمة جليلة لا تقدر .

وبعد ذلك تحدث الدكتور صقر خفاجة عن صعوبات الترجمة من اليونانية واللاتينية ، وهى تتطلب التخصص المطلق . وذكر أن الفرق شاسع بين اللاتينية واليونانية والعربية . فالتراكيب فى اللغة العربية معروفة وواضحة فى حين أن اليونانية تعتبر لغة ليس للجملة فيها تركيب معين .

* * *

وقد طلب الأستاذ شفيق غربال من الحاضرين الاشتراك فى هذه الندوة بإبداء ما يرون من اقتراحات ترقى بفن الترجمة .

فاقترح الأستاذ فرج جبران توجيه العناية إلى المتاعب التى يلاقيها الصحافيون ، فهم يحتاجون إلى سرعة وخبرة واسعة .

وأيده فى ذلك الدكتور عبد الحليم منتصر ، وطالب بضرورة إدخال الترجمة كمادة أساسية فى المدارس منذ البداية .

وذكر الدكتور أحمد فؤاد الإهوانى أن المترجم فنان إذا لم يجد تشجيعاً فإنه لا يستطيع الاستمرار فى تقديم فنه للجمهور ، وطالب بأن تنظر الدولة إلى الترجمة على أنها عمل ممتاز ، وأن تنظر إلى المترجمين بشىء من التقدير .

وقد عقب الأستاذ شفيق غربال بعد ذلك بأن ذكر أنه عرض على المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية تخصيص جائزة الترجمة ، ولكن اقتراحه لم يلق صدى .

* * *

واشترك كذلك فى هذه المناقشات الدكتور فؤاد صروف نائب رئيس الجامعة الأمريكية ببيروت ، والذى تولى رياسة تحرير مجلة المقتطف والمختار سنوات طويلة . ومما قاله الأستاذ صروف إن المرانة على يد مترجم قدير هى خير الطرق لتخريج المترجمين .

واقترح الأستاذ حسن جلال العروسى على معهد الدراسات العليا أن يضم برنامجه الدراسى مادة الترجمة ، كما تمنى لو أن المشتغلين بهذا الفن دونوا ما يصادفهم فى كتب يخرجونها هدياً ترسم خطاه الأجيال القادمة من المترجمين للعمل على نشر الوعى الترجمى .

## الموكب الثقافى

- يظهر فى هذا الشهر من المكتبة الثقافية كتابان ، أولهما — ويصدر فى أول الشهر — « فجر القصة المصرية » للأستاذ يحيى حقى ؛ أحد رواد القصة العربية فى مصر ، والذين عملوا على إرساء قواعدها .

والكتاب الآخر — ويصدر فى منتصف هذا الشهر — وهو « الشرق الفنان » للدكتور زكى نجيب محمود .

- وتقوم الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد القومى بإخراج طائفة من روائع المسرح منها :

« سيرانو دى برجراك » تأليف إدمون روستان ، وترجمة المرحوم الأستاذ عباس حافظ .

« أعمدة المجتمع » تأليف هنريك إبسن وترجمة الدكتور عزيز سليمان .

« الشقيقات الثلاث » تأليف أنطون تشيكوف ، وترجمة الدكتور على الراعى .

● « تاريخ سورية ولبنان وفلسطين » . هو سجل تاريخى توفر على تصنيفه الدكتور فيليب حتى ، وعرض فيه من بين ثنايا التاريخ القديم حتى اليوم الحضارة السورية فى تلك الربوع التى كانت مهد ديانتين من الديانات الموحدة وموطن كثير من الأنبياء والرسل والفلاسفة والأدباء .

وقد تناول فى الجزء الأول منه الحقبة التى تمتد حتى الفتح العربى إذ عرض فيه تاريخ سورية فى العصر الحجرى وظهور الساميين القدماء وعلاقتهم بالمصريين وغيرهم ، ثم صور النزاع بين الثقافتين السورية والرومانية ، وحلل تاريخ الدول العربية قبل الإسلام .

ثم تناول فى الجزء الثانى تاريخ سورية منذ ظهور الإسلام إلى اليوم ، مسجلا إلى جانب العرض التاريخى الأحوال السياسية والاجتماعية والفكرية فى تلك العصور .

وقد قام بترجمته الدكتور كمال اليازجى ، وأشرف على مراجعته وتحريره الدكتور جبرائيل جبور ، ونشرته دار الثقافة ببيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين .

● « وجهة العالم الإسلامى » . هذا الكتاب واحد من سلسلة كتب يؤلفها رجل جزائرى مفكر ، واسع الأفق ، عميق النظرة ، فيه من كفاح أمته وثورتها ما يلمسه قارئه ، هو الأستاذ مالك بن نبى ، وهو فى كتابه هذا يحلل المجتمع الإسلامى الذى قسمه إلى ثلاث مراحل ، ويتناول كل مرحلة بالتعمق فى أغوارها . وهو حين يعرض للمرحلة الأخيرة يقف بنا — كما يقول الأستاذ محمد المبارك عميد كلية الشريعة بجامعة دمشق — أمام تحليل رائع لواقعنا وحركاتنا الحديثة فى التجديد والتقليد والإصلاح ، كاشفاً عن سطحية بعض هذه الحركات ، مشيراً إلى نواحى الأصالة والعمق فى حركات الإصلاح والثورات الحقيقية من جهة أخرى .

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الأستاذ عبدالصبور شاهين المعيد بكلية دار العلوم وهو الذى ترجم لهذا المؤلف أربعة كتب أخرى فى هذه السلسلة هى : « شروط النهضة » و « فكرة الإفريقية الأسيوية فى ضوء مؤتمر باندونج » و « الظاهرة القرآنية » و « مشكلة الثقافة » .

ونشرت هذه السلسلة مكتبة دار العروبة .

● « ميلاد دولة » . فى هذا الكتاب الذى نشرته مكتبة الآداب يعرض علينا مؤلفه الأستاذ إبراهيم الأبيارى فى صورة قصصية موكباً متلاحقاً من التاريخ الإسلامى كان تمهيداً لقيام الدولة العباسية ، فهو يذكر مقتل عثمان بن عفان ، ثم مقتل على بن أبى طالب ، ثم مقتل الحسن بن على ، مستخلصاً من كل حدث من هذه الأحداث أثره فى التهيئة لتحول الهاشميين ، ثم تجمعهم والتفافهم حول أبى مسلم الخراسانى لإسقاط دولة بنى أمية وإقامة الدولة العباسية .

● وقد نشرت مكتبة الآداب أيضاً كتاباً آخر للأستاذ إبراهيم الأبيارى عنوانه « مع الأيام » وهو تاريخ لنصف قرن من حياة المؤلف ، وقد تناول فى هذا الكتاب حياته الخاصة والحياة العامة من حوله ، واصفاً كل ما كان له أثر باق فى نفسه مما لا يزال

يحس صداه ، أو لا تزال له فى الوجود صورة منه .

وقد عرض للثورة الوطنية الأولى ؛ كيف نشأت ، وكيف مضت ؛ وشفع المؤلف الحوادث التى يرويها بأسبابها وعللها .

والجزء الأول الذى صدر من هذا الكتاب ينتهى فيه الحديث عند المرحلة التعليمية ناقداً لأساليبها ومناهجها وبيئاتها .

● « شعراء عباسيون » . هذا الكتاب الذى نشرته مكتبة الحياة ببيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين فى بيروت ألفه مستشرق نمسوى ، هو الدكتور چوستاف ڤون جرونباوم الذى يعمل الآن رئيساً لقسم دراسات الشرق الأدنى فى جامعة كاليفورنيا . والكتاب يضم دراسات نشرها فى مجلة Orientalia فى سنوات ١٩٤٨ ، ١٩٥٠ ، ١٩٥٣ حول ثلاثة من الشعراء العرب عاشوا فى القرن الثانى ، وشهدوا قيام الدولة العباسية ، أو فترة الازدهار من ملك خلفائها الأول الأقوياء ، وعاصروا أشهر شعراء هذه الدولة وأثروا فيهم ، وتأثروا بهم ، ومثل شعر هؤلاء الثلاثة — مطيع ابن إياس — سلم الخاسر ، أبو الشمقمق — طور الانتقال فى الشعر العباسى أحسن تمثيل حين اتجه من الرسمية إلى الشعبية .

وقد بذل المؤلف جهداً فى جمع شعر هؤلاء الشعراء . وضم مترجم الكتاب الدكتور محمد يوسف نجم — حين قام بهذه الترجمة ، وحين أعاد تحقيق نصوص الكتاب طائفة من شعر هؤلاء الشعراء الثلاثة ، فأضاف إلى الكتاب مادة جديدة ، وبذل فيه جهداً مشكوراً .

● تنشر دار المعارف للمقدم حسين محمد على مدير الإحصاء بوزارة الداخلية الذى يطالع قراء هذه المجلة مقالاته فى الثقافة البوليسية كتاباً جديداً عنوانه « الجريمة وأساليب البحث العلمى » وهو محاولة فريدة تهدف إلى تفسير الجريمة من حيث هى ظاهرة اجتماعية معقدة والتعريف بالأساليب العلمية التى تنتهج فى مكافحتها .

● نشر المستشرق المجرى الدكتور عبد الكريم جرمانوس دراسة باللغة الألمانية عن شاعرية ابن الرومى ، وضم إليها مجموعة من شعره الذى نقله إلى تلك اللغة .

وهو يعمل الآن فى وضع مصنف جديد عن نهضة العروبة ، وسيتناول فيه الكتابة عن الأدب العربى الحديث .

● « أرض الميعاد » . فى هذا الكتاب بحث الدكتور حسين فوزى النجار بحثاً علمياً تاريخياً فى نصوص الكتاب المقدس ليخرج بحقيقة تهدم ادعاء الصهيونيين بأن فلسطين هى أرضهم الموعودة تلك الخرافة التى أطلقوها ثم ذهبوا يصدقونها .

وقد انتهى فى هذا البحث إلى أن من العبث الادعاء بأن عبرى الأمس هم يهود اليوم ؛ إذ أن اليهود من ذرية إبراهيم لم يعد لهم وجود بعد أن تمثلتهم شعوب عديدة ، وسرت فى دمائهم دماء غريبة ، ومن العبث ادعاء وطن بحكم الإرث لسلالة لم يعد لها وجود .

وقد قرر أحد العلماء اليهود وهو فردريك هرس فى كتابه « الجنس والحضارة » أن من العبث التفريق بين اليهود والجنس الآرى ؛ لأن اليهود على مر العصور قد امتصوا كثيراً من الدماء الغريبة ، واعتنق اليهودية كثير من الأجانب ؛ يونان ورومان — فى القرنين الأول والثانى قبل الميلاد — وغيرهما من السلاف والألمان فى العصور الوسطى ، وهؤلاء لا يمتون إلى يهود فلسطين بأية صلة .

● « تاريخ دمياط منذ أقدم العصور » . لقد أحسنت اللجنة الثقافية بالاتحاد القومى بدمياط صنعاً

حين عهدت إلى أديب كبير ، وباحث متمكن ، واسع الاطلاع ؛ هو الأستاذ نقولا يوسف بأن يضع كتاباً فى تاريخ تلك المدينة المصرية العريقة ذات التاريخ العظيم فى نضالها وكفاحها ضد الغزوات وخلودها على الزمن ؛ منتصرة على كل ما مرَّ بها من أحداث ، وذات الشهرة الثقافية والصناعية فى العصور القديمة والحديثة ؛ فنهض الأستاذ نقولا بهذا العمل على خير وجه ، ووفِّق كل التوفيق ، وأدَّى الرسالة أحسن أداء .

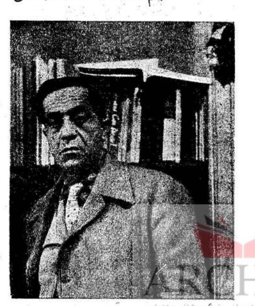
وأحسن الاتحاد القومى بهذه المدينة صنعاً حين أخرج الناس هذا السفر الضخم الذى تجاوزت صفحاته ٥٣٠ صفحة من القطع الكبير .

ولقد رجع المؤلف إلى عدد ضخم من المصادر التى استعان بها على التأريخ لإقليمه حتى بلغ عدد هذه المصادر مائة وستين مصدراً . ثم استعرض هو موكب هذه المدينة التاريخى حتى استطاع أن يضع لها سيرة حيَّة كسيِّر الأبطال ، يقرؤها أبناؤها فيعتزُّون بتاريخ إقليمهم وأمجاده ، ويقرؤه غيرهم فيجدون فى تاريخ هذه المدينة العريقة فى القدم ما يفخر به كل عربى ؛ فقد مثَّلت أدواراً هامَّة وشائقة فى التاريخ العربى خاصة ، وتاريخ الإنسانية عامة .

وقد أضاف المؤلف إلى ترجمة حياة هذه المدينة معلومات طريفة عن سكانها وتصنيفهم وتطور عددهم ، ومصادر الثروة فيها ، وتاريخها التجارى ، وحركتها الصناعية . وذكر أسماء حكامها ، وأسماء من مثَّلوها فى المجالس النيابية ، ومن نشأ منها من أدباء وشعراء وفنانين وصحافيين وعلماء وفقهــاء ورياضيين . ثم ذكر ما فيها من آثار ومعالم تاريخية ، وتكلم على تطور حركة التعليم بها وشفع ذلك بعدد من الإحصائيات والمعلومات .

## أدهم وانلى فى أيامه الأخيرة

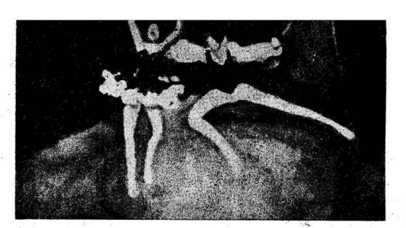
بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى



إبراهيم أدهم وانلى

فى يوم الخميس ١٧ من ديسمبر افتتح السيدان ثروت عكاشة وزير الثقافة ومحمد أبو نصير وزير البلديات المعرض الثالث لبينالى الإسكندرية الدولى ، ثم توجها معاً ، بعد انتهاء الحفل ، إلى مستشفى المواساة لزيارة فنان الإسكندرية الموهوب إبراهيم أدهم وانلى ، وأبلغاه قرار سفره إلى أمريكا على نفقة الدولة ، لإجراء جراحة فى شريان قريب من القلب الذى ترددت خفقاته ألواناً وخطوطاً وأشكالا على مئات من اللوحات المنتشرة فى جميع دول العالم .

ومضت ثلاثة أيام ، ولم يكن أحد يعلم أن دموع سماء الاسكندرية عندما انهمرت فى مساء يوم السبت ، كانت وداعاً لفنان فى طليعة فنانيها ، ولم يكن أحد



رقصة البجع الأسود — بريشة أدهم وانلى

يدرى أن مساء يوم السبت كان آخر مساء تراه عينا الفنان وانلى .

لقد التقيت يوم افتتاح المعرض الدولى ، بالفنان الكبير محمود سعيد ، وسألته عن إبراهيم أدهم وانلى ، فرفع يديه بحركة ترمز إلى الرضا والاطمئنان وقال : « الحمد لله فقد دل الفحص على أنه بخير ، والأمر يحتاج لا إلا إلى عملية جراحية فى شريان قريب من القلب » .

وكنا ستة من أصدقائه عندما ذهبنا لزيارته فى غرفته بالمستشفى المؤاساة فى الساعة الواحدة والنصف من بعد ظهر اليوم التالى ، وقبل وفاته بثمان وأربعين ساعة كاملة ، وكان يتحدث عن آماله فى السفر ، وعن أصدقائه وعشاق فنه ، وعن الزهور التى من حوله ، وعن الكتاب الذى أهداه إليه أحد أصدقائه من قناصل الدول الأجنبية . وكان يتحدث عن رغبته فى الخروج إلى الهواء الطلق بعد أن زاد وزنه عشرين رطلا ، وبعد أن أصبح صوته الخافت مسموعاً فى الآذان . وكان ينفث دخان سيجارته فى هدوء بعد أن فرغ من تناول وجبة الغذاء سريعاً ، وكانت الموسيقى الهادئة تضفى علينا جميعاً ستاراً شفافاً بلون الورود التى من حوله ، وكان شغله الشاغل أن يسافر أخوه محمد سيف الدين وانلى معه فى رحلته .

وتركنا أدهم بعد ساعة من الزمن ليستريح ، وقد اطمأنت قلوبنا عليه ، وأصرّ على أن يصحبنا إلى خارج غرفته ونحن نودعه إلى لقاء قريب ، ومنعناه خشية أن يصيبه البرد بمكروه .

ومرّ يومان والتقيت بالفنان محمود عبد الرشيد فى معرض البينالى ، وذهب محمود لزيارة الزميل إبراهيم بالمستشفى لأول مرة ، وكان الشؤم يوم أحد ، والساعة الواحدة والنصف بعد الظهر . ولم يكد يدفع محمود عبد الرشيد باب الغرفة حتى انفتح من الداخل ، وخرج سيف وبعض الأقارب تاركين إبراهيم أدهم فى رحمة الله وبين يدى الأطباء .

وانقضت بضع دقائق وخرج الطبيب مواسياً أخاه سيف فى فقدان شقيقه ، وارتمى سيف على صدر محمود عبد الرشيد ينتحب ، وانهمرت دموعها .. وأصرّ محمود على أن يرى إبراهيم . لقد ذهب ليراه لأول مرة بعد مرضه ، ولكن القدر أراد أن يريه إبراهيم على فراشه بغير حراك .

* * *

يقول محمود عبد الرشيد إنه لم ير إبراهيم أدهم وانلى أجمل صورة مما رآه فى تلك اللحظة .. لقد تلاشت تجاعيد الأحزان التى كانت مرتسمة على جبينه ، وأصبح وجهه كوجه صبى وخط شعره المشيب ، وعلى فه آثار الدماء التى نزفها منذ لحظة بعد أن انفجر الشريان الذى

رقت جدرانه من أثر احتقانه فلم يحتمل شدة السعال الحاد الذى عاوده مرتين متتاليتين فانفجر الدم ينزف بشدة . ونادى إبراهيم وهو منكبٌّ على حوض المياه .. نادى أخاه سيف لبرى ، فهمَّ سيف ، وهمَّ من معه فى الغرفة وحملوه إلى فراشه .

وفى الساعة الواحدة والدقيقة الخامسة والأربعين ، خرج الفنان عزت إبراهيم إلى الغرفة المجاورة بمرسمه وعاد يقول لى : « لا بد أن تعلم .. إنه حادث مؤلم سيحزنك كثيراً ولا أستطيع أن أخفيه عنك » . واستجمعت كل ما لدى من قوة لتلقى النبأ المحزن وهو يقول : « تلقيت إشارة تليفونية من البلدية .. بأن أدهم قد مات .. »

لقد توجهت إلى المستشفى ، ثم إلى كلية الفنون ، وكانت الوجوه ساهمة حزينة : الطلبة والخدم والموظفون والأساتذة جميعهم فى ذهول لا ينطقون من فرط ما ألمّ بهم من حزن على وفاة الفنان إبراهيم أدهم وانلى بعد أن كان الأمل فى شفائه كبيراً ، وبعد أن قررت الدولة رعايته فى سفره وعلاجه فى أمريكا .

وانتهت سيرة حياة الفنان إبراهيم أدهم وانلى فى الساعة الثانية بعد ظهر يوم الأحد ٢٠ ديسمبر ، وتعطلت يده التى أسعدت آلاف القلوب من كل الأجناس .. تعطلت إلى الأبد اليد التى سجلت آثار النوبة ، ورقصة الدبكة ، وباليه فرقة « بولشوى » السوفيتية ، وباليه فرقة « لادو » اليوغوسلافية ، وباليه « كويفاس » الباريسية ، وباليه « بورجى وبس » الأمريكية ، وأوبرا كارمن ، ومصارعة الثيران ، والمهرجون ، وسباق الخيل ، وبحيرة أدكو ، ومعركة دارفور .. وآلاف من اللوحات المنتشرة فى القاهرة والإسكندرية وإنجلترا وأسكتلاندة وفرنسا وإيطاليا واليونان وسويسرا وألمانيا والسويد والنرويج والولايات المتحدة وباريس وروسيا .

تعطلت يد إبراهيم أدهم وانلى التى اشتركت مع يد شقيقه الفنان محمد سيف الدين وانلى فى إقامة ١٦ معرضاً لأعمالها فى القاهرة والإسكندرية و ١٢ معرضاً دولياً فى روما وبيروت وباريس والبندقية والبرازيل والقاهرة وبيكين وموسكو ، حتى وصلا إلى الآفاق العالية التى يحلقان فيها بلمسات رشيقة وسهولة فى تصوير الانفعالات والأحاسيس الصادقة فى تصوير رقصات الباليه التى قدمتها الفرق العالمية التى مرت بالإقليم الجنوبى والتى أتيح عرضها فى باريس وقال عنها الناقد الفنى لجريدة « موند » فى ٢٢ من يونيو سنة ١٩٥٦ :

« لم نكن نتوقع منذ وفاة « ديجا » أن يقتحم مصور غيره ميدان « الباليه » . وقد سد أدهم وانلى وأخوه سيف هذا الفراغ بجدارة فى لوحات تنطق بالمشاعر وتحلل الحركة والنور المسرحى بمواهب فذة » .

* * *

ولد إبراهيم أدهم وانلى سنة ١٩٠٨ ، ودرس التصوير بمدرسة المصور الإيطالى « بيكى » ، وأقام أول معرض لأعماله وأعمال أخيه سيف فى سنة ١٩٤٢ ، وبدأ نشاطها الكبير فى سنة ١٩٤٥ . وفى سنة ١٩٤٩ أصبح مرسمهما قبلة أنظار الفنانين الذين يزورون الاسكندرية من المواطنين والأجانب . وكانت أعمالها التى عرضت بصالة « تشايكوفسكى » بالمسرح الكبير بموسكو فى أعياد الشباب سنة ١٩٥٧ عن الرقصات السوفيتية لفرقة مويسيف حدثاً فنياً كبيراً .

وفى رسالة إبراهيم أدهم وانلى فى سنة ١٩٥٧ نتبين روح كفاحه المرير وحبه لفنه وهو يقول :

« منذ رجعت من القاهرة ونحن – أنا وأخى سيف – فى عاصفة فنية استعداداً لمعرض اليوبيل الفضى على إنشاء مرسمنا بالإسكندرية . وقد طلب منا الأستاذ حسين صبحى مدير عام البلدية إقامته – كما سبق أن أفضيت إليك – وسترينا الأيام هل لهذا الجهد كله جزاء ؟ إننا نقوم بجهود فوق طاقتنا – ولا أقول فوق طاقة البشر – لأننا لسنا متفرغين تماماً للفن الذى انصهر فى مرجله عباقرة الفنانين بدون شفقة ، فا بالك بنا ونحن فى جحيمين ، جحيم الوظيفة وجحيم الفن .. إننا لا نطمع إلا أن يهيء لنا هذا البلد الأمين حياة كريمة لنصنع أمجاده فى هدوء وسلام .. »

# معرض الفنان صبرى راغب

لمرة الأولى يعرض الفنان المصوِّر صبرى راغب فنه فى معرض شامل ، حشد فيه كل ما كان فى مرسمه من لوحات أتمَّها فى خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة ، وأضاف إليها ست لوحات من مجموعة السيد عمر مرعى ، وأربع من مجموعة الدكتور عبد العزيز شريف ، وصورتين من مجموعة الدكتور محمد بدوى الشيتى .

مائة وعشرون صورة غطَّت جميع جدران « باڤيون » جمعية الفنون الجميلة بالجزيرة . ودعا السيد محمد أبو نصير وزير البلديات السيد ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى إلى افتتاح المعرض فى يوم الأحد ١٣ من ديسمبر الماضى .

وصبرى راغب من تلاميذ فن الفقيد المصوِّر أحمد صبرى ، ويتميز على زملائه جميعهم بتمسكه بالتعاليم التى أحبها ، ومثابرته على العمل المستمر بحب وصدق ، لا يحول بينه وبين فرشاة ألوانه حائل .

وظل الفنان صبرى راغب سنوات يرسم ويصوِّر « البوز » ، و « القون » ونصف القون والأضواء والظلال و « الكونتراست » و « الهارمونى » و « الفورم » والتظليل Soprafumo والنسب والتشريح والأبعاد والتوازن بين الفراغات والمساحات ، وغير ذلك مما يؤكد معالم الأجسام والأشياء ، لا كما تراها عيناه فحسب ، بل زاد عليها عواطفه وانفعالاته النفسية . ويمثل هذه الاستجابة تظهر انطلاقات صبرى الشاعرية وراء بقع الألوان الجميلة التى تبدو كالأنغام الهادئة أحياناً ، والثائرة أحياناً أخرى ، وبالشكل الذى تعارف الناس عليه بعيونهم وحواسِّهم .

والفنان عندما يعمد إلى ذكائه فى تدريب وجدانه وتنسيق العلاقة بينه وبين الظواهر الكونية ، إنما يدرِّب هذا الوجدان على تلقِّى ضروب من الإلهام ، والاستجابة



(سيدة وزهور) للفنان صبرى راغب
من مقتنيات الدكتور بدوى الشيتى

إلى البواعث التى من شأنها أن تربطه بعمله الفنى كوسيلة من وسائل التعبير .

ولكل فن من الفنون التشكيلية وسيلته فى هذا التعبير ، تبعاً لخصائصه النوعية التى تحدِّد سماته بالأسلوب الذى يرغب فيه الفنان ، أو يستهويه لإظهار مواهبه الشخصية فى تكييف التعبير الذى يحقق عملية الاتصال بالناس . وفى هذه الحالة تكون الواقعية أقدر الوسائل التى تؤكد معانى الأشكال بشعور واضح يحدد صفات عالم تسوده قيم روحية وأدبية ومعنوية .

وفى لوحات الفنان المصوِّر صبرى راغب ، يظهر استمرار هذه الصفات الدالة على حرارة المشاعر وصدق المدارك ، بتذوق الجمال فى مغزاه وتركيبه الحسى الملموس . وهذه الواقعية الموضوعية التى تغذيها البصيرة ، تستند إلى ثراء فى المعرفة بأصول صناعة الصورة ، مما يزيد قدرة الفنان على المواجهة الصريحة للحياة بلذة يستشعرها صبرى فى صور الأشخاص ، ويعبِّر عنها

ودقة الخطوط المجوّدة هى من سمات منهج الواقعية الأكاديمية .

وفن صبرى راغب يجمع بين المنهجين — الرومانتى والأكاديمى — فى تصوير الوجوه والأجسام بأسلوب تشم فيه رائحة الحب .. الحب الذى ينتزع الكراهية من القلوب .. حب الجمال الذى هو إحدى دعامات الفنون التى اصطلح الناس على تسميتها بالفنون الجميلة

وقد يقول البعض : إن المصور صبرى راغب متمسك غير متطور مع الحركات الفنية المعاصرة ، وأقول إن التطوير لا يعنى التغيير ، إن الفن « أسلوب للتغيير » ، والتطوير يمكن أن يتم فى حدودهما ، دون حاجة إلى تغيير للأسلوب أو نوع التعبير ، وإلا ضاعت معالم



( وجه السيدة ) للفنان صبرى راغب

بغير غموض أو إبهام . أما المناظر الطبيعية Paysages فلا أظن أنها من أركان فنه .

ولسيرة الفنان صبرى أثر فى تكوين فنه الذى مارسه وتطور به بعقله وعواطفه ليزيد مفهوم الواقعية الأكاديمية التى تعتبر امتداداً للكلاسيكية المثالية عبر الرومانتية الحالمة . فإذا كانت الكلاسية هى السموّ بالواقعية إلى مستوى المثالية فى قطاعها الذهبى الذى أراده الإغريق القدماء ، وإذا كانت نيوكلاسية القرن الثامن عشر ، هى بعث المثالية الإغريقية القديمة ، وإذا كانت الرومانتية هى السبيل الذى أدّى بالفنان إلى استراق اللحظات التى تكون فيها عواطفه حالمة ومسترسلة فى عالم الخيال ، فإن المهارة فى وضع بقع الألوان الدافئة



صورة الفنان فى سنة ١٩٥٨



(سيدة جالسة) « اسكتش » للفنان صبرى راغب

الفن المطلوب تطويره ، ويصبح الأمر بداية لأسلوب جديد . ومن الخطأ ، بل من الخطر على الحركة الفنية نفسها ، أن يتخذ الفنانون من « پيكاسُّو » مثالا للتغيير يحتذون به ويسيرون على منواله أو تقليده ، فكلنا يعلم أن هذا الفنان مرّ بجميع الاتجاهات الفنية ، من الواقعية إلى التأثرية والتكعيبية والزنجية ، ثم السريالية والتجريدية .. إلى أن بلغ بالفن إلى البيكاسية الذاتية التى ينفرد فيها بعقلية أشك — أنا شخصياً — فى سلامتها ، بعد أن أضاع معالم « الفنون الجميلة » وأتلف قيمها ومفاهيمها التشكيلية ، مما أدى إلى فقدان الثقة فى الفنون المعاصرة التى يطلقون عليها « فنون متطرفة » .

ويبدو أن الفنان صبرى راغب يأبى على نفسه أن يتطوّر بفنه خشية أن يتورط فى هذا السبيل الذى تضيع فيه الجهود الصادقة والمران والحنكة التى اكتسبها فى خلال عشرين سنة .

محمد صدقى الجباخنجى

## البرنامج الثانى يخرج من عزلته

يسر المجلـــة أن تشير إلى المحاولات القيمة التى بدأ المشرفون على البرنامج الثانى يتجهون إليها للخروج به من عزلته ، وللقضاء على ذلك النفوذ التقليدى الذى يحسُّه معظم المستمعين نحو هذا البرنامج ، ذلك الشعور الذى ارتبط بالبرنامج الثانى منذ بداية نشأته ، فأصبح لا يستفيد منه إلا القلة ؛ فى الوقت الذى يستطيع فيه البرنامج — مع التعديل البسيط فى بعض مواده — أن يجذب إليه كثيرين .

وتتمثل هذه المحاولات فى الجمع بين جمهور المثقفين والعلماء وصفوة رجال الفكر فى صعيد واحد : « ندوة الفكر » أو برنامج « اسألوا أهل الفكر » ...سوف يجمع هذا البرنامج بين بعض العلماء وكبار رجال الفكر من المتخصصين فى مختلف فروع المعرفة ، ليجيبوا — كل فى حدود اختصاصه — على الأسئلة والاستفسارات التى يوجهها إليهم جمهور المستمعين أسوة ببرنامج « Brains Trust » الإنجليزى .

لا شك أن مثل هذا البرنامج وأمثاله كفيلة بأن تقرب جمهور المستمعين من البرنامج الثانى فيقضى على ذلك العداء التقليدى لكل ما هو « علم » . إذ سيلجأ العلماء والأدباء إلى التبسط فى عرض نظرياتهم العلمية وآرائهم ، حتى يتيسر على الجمهور فهمها ... هذه البساطة العلمية التى لا تتوفر فى الندوات التى يعقدها البرنامج حالياً ، ومتى يخاطب فيها عقل الأديب أو العالم منهم عقل زميله .

وليت المسئولين عن البرنامج الثانى يعملون على تعميم هذا النظام فى بعض الندوات الأخرى والأحاديث التى يقدمها ... على أن تتاح الفرصة قبل نهاية الاجتماع لمن يرغب من جمهور الحاضرين ، فى مناقشة أعضاء الندوة فى آرائهم وموضوع حديثهم ، حتى تتوطد صلتهم أكثر بالبرنامج ومواده فيتغير إحساسهم به وتقديرهم له .

إننا نتطلع جميعاً إلى اليوم الذى يكتب فيه للبرنامج الثانى الذيوع والانتشار حتى يصبح برنامجاً تستمع إليه الكثرة لا القلة ، لتزداد ثقافة الشعب وتتسع مداركه ويزداد وعيه ... وما أحوجنا فى فترة الإعداد والتعبئة التى نمر بها اليوم إلى الثقافة والوعى ، ليتسنى للشعب تحقيق الأهداف السامية التى يرسمها له القادة ، فليس للشعب من زاد كالمعرفة والثقافة ، يستعين بهما على بلوغ مآربه وتحقيق أهدافه .

ولذلك فإنا نطلب من البرنامج الثانى ألا يغالى كثيراً فى اختيار المواد العلمية البحتة فى برامجه ، وأن يراعى المحاضر فى بعض مواد البرنامج البساطة التى تجذب جمهور المستمعين إليه كأن يصبغ نظرياته العلمية وآراءه الفلسفية بالصبغة الاجتماعية التطبيقية التى يحسها جمهور المثقفين ، ويعيشون فيها بدلا من التسامى بمادته إلى المستوى الذى يدفع المستمع إلى الانصراف عنه ... فبدلا من سلسلة الأحاديث التى تدور حول « أسرار الفضاء » تقدم سلسلة أحاديث تدور حول « السد العالى » وغيره من الموضوعات التى تتصل بصميم كياننا ووجودنا الاجتماعى والاقتصادى .

ولقد انتهزت المجلة فرصة عقد ندوة عن « نشر الوعى العلمى » فى البرنامج الثانى ، وقابل مندوبها الدكتور مصطفى طلبة أستاذ النبات المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهرة والسكرتير العام المساعد للمجلس الأعلى للعلوم ، وأحد الأعضاء المشتركين فى هذه الندوة لاستطلاع رأيه :

**ما هى الوسائل التى تقترحونها سيادتكم لنشر الوعى العلمى ؟**

– لا شك أن نشر الكتب العلمية المبسطة يعتبر أهم وسيلة لنشر الوعى العلمى ، وهذا يتمثل فى مشروع الألف كتاب الذى تقوم وزارة التربية والتعليم بتنفيذه ... ستجد من بينها كتباً عن موضوعات علمية تسترعى انتباه القارئ العادى ، سواء كانت مؤلفة أو مترجمة ، ومجلس العلوم هو الذى يقدم المشورة الفنية بشأن صلاحية الكتب العلمية للنشر ، هذا بالإضافة إلى أن المجلس يكلف بعض الكتاب المتخصصين بتأليف سلسلة من الكتب عن بعض الموضوعات العلمية التى تتصل بنا فى الوقت الحاضر ، يراعى فيها أن تكون مادتها مبسطة حتى لا ينفر القارئ – غير المتخصص – من قراءتها .. كالصناعات الكيمائية مثلا أو الصحارى ... وغير ذلك من الموضوعات التى يجب على المواطن أن يلم بها ويعرفها .

أما الوسيلة الثانية فتكون بعمل الندوات أو المحاضرات أو الأركان العلمية المبسطة فى الإذاعة ، وإننى أفضل شخصيا التوسع فى إقامة الندوات لدراسة بعض هذه الموضوعات ومناقشتها ...

**كيف يمكن أن يساهم البرنامج الثانى فى نشر الوعى العلمى ؟**

– أعتقد أن المهمة الأساسية للبرنامج الثانى هى نشر الوعى العلمى لا نشر المعلومات العلمية .. وهذا يتطلب من السادة المشتركين فى ندوات البرنامج الثانى تبسيط الموضوعات العلمية المتداولة حالياً فى مختلف الأوساط العلمية أو الصناعية وغيرها من البيئات ... فحين أتحدث مثلا عن مشكلة البقع السوداء فى القطن المغزول .. المفروض أن أتكلم عن هذه المشكلة من الجانب الذى يفيد المستمع ويثقفه .. بما تجنيه الدولة من فوائد وأرباح نتيجة للأبحاث والدراسات العلمية التى نقوم بها للكشف عن العلة السببية لهذه البقع دون الإشارة إلى الأبحاث والدراسات نفسها .. فالبرنامج الخاص فى ألمانيا يساهم بدرجة كبيرة فى نشر الثقافة العامة .. يقدم مثلا حديثاً لبعض الرحالة الذين زاروا أفريقيا ويتحدث عن مشاهداته هناك : ..عادات السكان.. ، الموسيقى .. ، اللغات المتداولة .. والبرنامج الثالث فى انجلترا يتبع أيضاً هذا الأسلوب .

**ما رأى سيادتكم فى عقد ندوات يجتمع فيها العلماء مع جمهور المثقفين من المستمعين ؟**

– لا شك أن هذه الوسيلة أجدى كثيراً فى نشر الوعى العلمى وإفادة الجمهور أكثر من اجتماع خاص يعقده العلماء لمناقشة موضوع معين .. لا يجب أن يهدف البرنامج الثانى أساساً إلى نشر نظريات علمية خالصة إلا بعد أن ينتشر الوعى العلمى عندنا ، ويصبح عندنا أكثر من برنامج ثقافى علمى .. يجب أن يجند البرنامج الثانى حالياً لرفع الوعى العلمى للشعب ، فلا يتعرض إلا بدرجة يسيرة للأسس النظرية للبحوث العلمية ، على أن يتوسع جداً فى عرض الفوائد التى تنجم عن التطبيق العملى لهذه النظريات .. والندوات العلمية البحتة لا تهم إلا فئة قليلة من الناس ، ولا أعتقد أنه يمكن لنا أن نصل إلى رفع الوعى العلمى للشعب إلا إذا خاطبناه باللغة التى يفهمها ، ولن يكون ذلك إلا بمراعاة البساطة التى تتوفر حتما فى حضوره أكثر من غيابه ، ولذلك فأنا أحبذ هذا النوع من الندوات ، والتوسع فيه قدر الإمكان ...

**إن البرنامج الثانى يجب ألا يوقف على القلة من المستمعين فحسب ، يجب أن يتجه إلى تأكيد نشر الوعى العلمى للسواد الأعظم من الشعب ، لا المعلومات النظرية ؛ إلى أن يرتفع الوعى العام للشعب ، وتزيد إمكانياتنا الإذاعية ، وتختلف مستوياتها الثقافية ، مما يتيح للمستمع فرصة الاختيار .**

## البرنامج الثانى هذا الشهر

### الندوات

نشر الوعى العلمى
يشترك فيها بالبحث الدكاترة
حلمى عبد الرحمن — مصطفى طلبة — أحمد حماد

معنى القانون العلمى
يشترك فيها بالبحث الدكاترة
زكى نجيب محمود — كامل منصور — محمد جمال الدين الفندى

البلاغة العربية بين الجمود والتطور
يشترك فيها بالبحث الدكاترة
أحمد بدوى — بدوى طبانة — محمد غنيمى هلال

هل لدينا مذاهب أدبية ؟
يشترك فيها بالبحث الدكاترة
محمد مندور — عبد القادر القط — محمد غنيمى هلال
الأستاذ عادل كامل

السياسة الضرائبية الجديدة
يشترك فيها بالبحث الدكاترة
عبد المنعم القيسونى — محمد زكى شافعى — محمد لبيب شقير

الجمهورية العربية المتحدة فى شهرين
يشترك فيها بالبحث الدكاترة
حسين خلاف — محمد لبيب شقير — محمد شفيق غربال
محمد فؤاد جلال

### مع النقاد

هكذا خلقت
قصة طويلة للدكتور محمد حسين هيكل
يشترك فى المناقشة الدكاترة
عبد الحميد يونس — محمد مندور — على الراعى

إلى اللقاء أيها الحب
رواية طويلة للأستاذ محمود تيمور
يشترك فى المناقشة
الدكتورة سهير القلماوى — الدكتور عبد الحكيم بلبع
الأستاذ محمد تيمور

محنة الوسامة
مجموعة قصص صغيرة للأستاذ حبيب زحلاوى
يشترك فى المناقشة
الدكتور رشاد رشدى — الأستاذ أحمد رشدى صالح
الأستاذ حبيب زحلاوى

مصرع كليوباترا
مسرحية أحمد شوقى
يشترك فى المناقشة فيها
الدكتور على الراعى — الأستاذ كامل يوسف — الأستاذ فتوح نشاطى

### الأحاديث

من أسرار الفضاء
للدكتور محمد جمال الدين الفندى
الحديث الرابع والخامس

اتجاهات معاصرة فى الفن التشكيلى
للدكتور يوسف مراد
أربعة أحاديث

الأدب الإسبانى
للدكتور أحمد هيكل
الحديث الثالث والرابع

### المسرحيات الطويلة

مكبث
تأليف شكسبير — ترجمة خليل مطران
إخراج محمود مرسى

لعبة الحب والمصادفة
تأليف ماريفو — ترجمة وحيد النقاش
إخراج نبيل الألفى

سجن بلا قضبان
تأليف بيجى باروبل — ترجمة عزت السيد ابراهيم
إخراج عبد الرحيم الزرقانى

مسافر بلا متاع
تأليف جين انوى — ترجمة ادوارد الخراط
إخراج محمود مرسى

### المسرحيات القصيرة

انجليتا
تأليف جوردى بيرى سيردا — ترجمة صبحى شفيق
إخراج نبيل الألفى

### الكل فى الميدان

تأليف بيريان بيرد — ترجمة عبد الله عبد الحافظ ووفاء حسن
إخراج محمود مرسى

العذاب
تأليف جوفيند داس — ترجمة ادوارد الخراط
إخراج نبيل الألفى

خاتم الجنرال ماشيان
تأليف جوزفينا ينجلى — ترجمة كمال رستم

إخراج نبيل الألفي

زوجة الأب
تأليف أرنولد بنيت – ترجمة بهاء فهمي
إخراج أحمد زكي

بيوت الأرامل
تأليف برنارد شو – ترجمة عايد الرباط
إخراج أحمد زكي

## برامج خاصة

| | |
|---|---|
| خليل مطران | لفؤاد دوارة |
| موقعة المنصورة | لإدوارد الخراط |
| شيللـــر | لصبحي شفيق |
| صعاليك العـــرب والشعر | لسليمان فيـــاض |

## الموسيقى

يقوم الدكتور حسين فوزى بشرح المقطوعات التالية :

| | |
|---|---|
| روميو وجوليت | لتشايكوفسكى |
| السيمفونية الكلاسيكية | لبروكوفيف |
| سوناتا | لفوريه |
| المقدمات | لفرانس ليست |

وتقدم الدكتورة سمحة الخولى حلقتين من برنامج : « أشكال الموسيقى الغربية »

ويقدم الأستاذ عبد الحميد عبد الرحمن حلقتين من برنامج : « التذوق الموسيقى »

## قصص قصيرة

مؤلفـــة :

| | |
|---|---|
| الصـــورة | للأستاذ عبد الله الطوخى |
| ابتسامة على الطريق | « وحيد النقاش |
| ولدها الآخر | « محمد أبو المعاطى أبو النجا |

مترجمة :

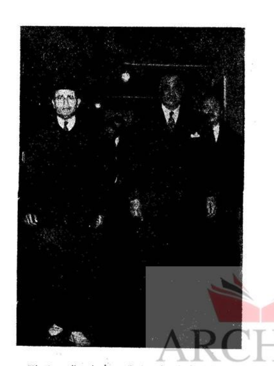
| | |
|---|---|
| الأسود والأبيض | للكاتب الأمريكى أرسكين كالدويل |
| القتلة | « ارنست هيمنجواى |
| ربارا | « أوفلاهرتى |
| العودة إلى الوطن | تأليف طاغور |

## مع الأدباء

الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله
الأستاذ على أحمد باكثير

## الشعر

١ – مختارات من الشعر الأمريكى المعاصر ترجمها وقدم لها الدكتور رشاد رشدى
٢ – مختارات من الشعر الفنلندى المعاصر ترجمها وقدم لها الأستاذ صبحى شفيق
٣ – مختارات من الشعر المصرى الغربى
٤ – مختارات من شعر محمود الربيعى



السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى فى استقبال جلالة الملك محمد الخامس عاهل المغرب والرئيس جمال عبد الناصر



- **ترحيب الفنون بالملك محمد الخامس :**

أقام السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى حفلة ساهرة كبرى بدار الأوبرا مساء الخميس الموافق ١٤ من يناير سنة ١٩٦٠ دعا إليها رجال السلك الدبلوماسى وكبار الشخصيات ورجال الفن والصحافة ، احتفالا بضيف الجمهورية العـــربية المتحدة الملك محمد الخامس عاهل المغرب .

بدأ الحفل بعزف السلام الملكى المغربى ثم السلام الجمهورى عندما وصل الملك محمد الخامس والرئيس جمال عبد الناصر ... وقدمت أم كلثوم تحية الغناء ، كما قدمت فرقة رضا للفنون الشعبية عرضاً لبعض الرقصات بدأتها برقصة الوحدة ثم تبعتها برقصات ريفية وشعبية .



فرقة ردنيكولز والبنسات الخمس

• **فرقة رد نيكولز والبنسات الخمس :**

Red Nichols & his Five Pennies

وصلت فرقة « رد نيكولز والبنسات الخمس » التي تعزف موسيقى « الجاز » الأمريكية من قبرص إلى الجمهورية العربية المتحدة في ٢٠ من يناير سنة ١٩٦٠ ، ومكثت في جولتها بمدن الإقليم الشمالي من الجمهورية ستة أيام ، وفي القاهرة قدمت حفلتين بدار سينما راديو يومى ٢٨ و ٢٩ الماضي حيث عرض فيلم عن قصة حياة الموسيقار « رد نيكولز » من إنتاج شركة بارامونت مثل فيه « داني كاى » شخصيته ، ثم انتقلت الفرقة إلى الاسكندرية وبورسعيد فقدمت عروضها .

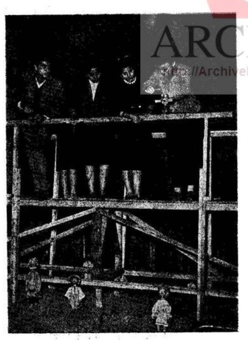
بدأت هواية « رد نيكولز » للموسيقى « الجاز » وهو في الخامسة من عمره ، وفي التاسعة عشرة كون فرقة الرؤوس الحمراء ثم عدة فرق أخرى ، وهو يعتبر اليوم امبراطور موسيقى « الجاز » في أمريكا ، والبنسات الخمس الذين يشتركون معه في العزف هم : جوراشتون سكسفون ، بيل وود كلارنيت ، بيت بيلمان ترمبون ، رولى كولفار طبلة ، آل سطون بيانو .

• **مسرح العرائس :**

وصلت إلى القاهرة في منتصف يناير الماضي الخبيرتان الرومانيتان السيدتان أوجينيا يوبوفيتش ونيوارا يونسكو



والأولى حصلت على ليسانس الآداب وعملت بمسرح تساندريكا للعرائس منذ اثنى عشر عاماً ، وتقوم حاليا بتدريب ما يقرب من خمسين طالباً وطالبة على حركة العرائس ( كما تبدو في الصورة ) وذلك تمشياً مع سياسة وزارة الثقافة والإرشاد القومى في التوسع في نشر هذا النوع من الفنون . أما الثانية ، واختصاصها الديكور المسرحي ، فقد التحقت بالعمل بمسرح تساندريكا بعد أن حصلت على دبلوم الفنون الجميلة العليا . وينحصر عملها في تحليل شخصيات المسرحية ، وتحديد السمات الخاصة بها ، ثم تقوم برسمها على الورق ومن ثم يحول الرسم إلى آخر من المتخصصين في الفن التطبيقى للعرائس ( الخراط ) ليصنع هيكل العروسة ثم لمصممة الملابس لتصميم الزى ثم للديكور لوضع اللمسات الأخيرة التي تبرز مظهرها عن بعد ، وتقوم في الوقت نفسه برسم اللوحات الخلفية ( الفوندو ) التي تحكى حوادث المسرحية .



السيدة أوجينيا بوبوفيتش أثناء تدريبها لبعض أعضاء مسرح العرائس

## المسرح

### والمجلس الأعلى للفنون والآداب

لا يسع من يستعرض نشاط لجنة المسرح بعد انتهاء دورتها الثالثة فى نهاية هذا العام إلا أن يعترف بمجهودها القيم فى دفع عجلة النشاط المسرحى فى البلاد الدفعة التى يرجوها كل مخلص لهذا الفن الرفيع الذى يعاون معاونة فعالة فى نشر الثقافة والوعى القومى ورفع مستوى الذوق الفنى والجمالى لدى الجماهير .

وإنا نطمع من لجنة المسرح بعد أن كفتنا مؤونة المطالبة بزيادة عدد المسارح فى المدن والأقاليم ، أن تدرس أحسن الوسائل حتى يصل هذا الفن إلى عامة الشعب فى الريف والحضر ، ويصل صوت المسرح إلى أحيائنا الوطنية ، فسكانها وهم الطبقة الكادحة من الشعب أحق الناس بخدمات المسرح ، حيث لا يجد الفرد منهم فى يومه الملىء بالإرهاق والعرق ، فضلة من الجهد؛ تعاونه على تحصيل ما فاته من ثقافة ووعى . إن تخلف هذه الطبقات يعوق تقدم مجتمعنا الذى نرجو أن نسبق به الزمن ، ليلحق ما ضيعته عليه السنوات المجدبة التى ضلت فيها قيادتنا السابقة الطريق ، بعد أن أعمتها مصلحتها عن إدراك المصلحة العامة للشعب .

وليس كالمسرح من وسيلة فعالة للأخذ بيد هذه الطبقات من وهدة الخمول والاسترخاء التى تغيب فيها عن إدراك ذاتها لتنهض النهضة المرجوة .

لقد تضمنت توصيات اللجنة إقامة مسرح صيفى بحدائق زينهم . وإنا نطالب وزارة الثقافة والإرشاد القومى التى استجابت للكثير من توصيات لجنة المسرح بأن تسارع بإقامة هذا المسرح ، وتتضعه موضع التجربة .

كما نهيب بكبار ممثلينا الذين يتعلق الشعب بهم أن ينزلوا إليه فى أحيائه التى يعيش فيها — وهذا بعض حقه ، فهو الأصل فى شهرتهم — وليس أقدر منهم على جذب جمهور الشعب إلى المسرح فى أول عهدهم به حتى يعتادوا عليه ، ويصبحوا من عداد رواده .. فى ألمانيا يفضلون أن يجوبوا المدن الصغيرة والقرى على العمل فى المسارح الكبرى ، حتى لا يحرموا سكانها من فنهم . ويحاولون قدر الإمكان أن تظهر المسرحيات التى يشتركون فيها بالإطار الفنى الجميل نفسه ، الذى عرضت به فى مسارح برلين وغيرها من المدن الكبرى ، وبذلك يرغبون سكان تلك المدن والقرى فى المسرح ، ويعملون بطريقة غير مباشرة على نشر الذوق الفنى ورفعته لدى الجمهور ، ويكتسبون فى الوقت نفسه شهرة واسعة .

ونرجو من اللجنة أن تحقق فى دورتها الرابعة هذا الأمل ، بعد توصياتها المشكورة بالتوسع فى إنشاء المسارح ، وتنشيط الحركة المسرحية فى البلاد .

وفيما يلى أهم التوصيات التى أصدرتها لجنة المسرح فى دورتها الثالثة ، وما تحقق منها :

١ — تركيز المسرح الشعبى فى الأقاليم وتجديده وتنظيمه ، وقد قامت وزارة الثقافة والإرشاد القومى بتحقيق هذه التوصية وانتقلت شعب المسرح الشعبى إلى دمنهور وطنطا والمنيا ..

٢ — إنشاء مسارح جديدة مع توصية مجالس المديريات بإعادة دور التمثيل فيها إلى حالتها الأولى حتى يمكن استعمالها فى الغرض الذى أنشئت من أجله لمواجهة النهضة التمثيلية الحالية ، وتمشياً مع سياسة الدولة الإنشائية فى معالجة أزمة المسرح ...

ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن مسرح بلدية المنصورة الذى كان يشغل الطابق الأول من مبناها ، والذى كان يعد من أفضل المسارح فى مدن القطر ، لاستكماله لجميع معداته الفنية ؛ قد تحول سنة ١٩٤٠ إلى مقر لفرقة الإطفاء بالمدينة ، بعد أن بيعت جميع معداته .

٣ — تجديد مسرح الأزبكية الصيفى والشتوى ، ولقد قامت وزارة الثقافة والإرشاد القومى بتحقيق هذه الرغبة .

٤ — إقامة مسرح صيفى بأرض حديقة الحرية بحيث يصلح لعرض جميع المسرحيات باختلاف أنواعها ، مع إقامة مسرح صيفى آخر بحدائق زينهم ؛ بحيث يكون صالحاً لتقديم الاستعراضات الشعبية والفنية .

الأقاليم مع توجيه مسرحياته نحو دعم الوعى الاجتماعى القائم فى قيمه وأوضاعه الجديدة .

رابعاً – تعديل نظم المعهد العالى للفنون المسرحية مع الاستعانة بأساتذة من الخارج فى تدريس مواده الرئيسية ، على أن يلحق به مسرحان تجريبيان يزودان بالإمكانيات الفنية كافة .

خامساً – الاستمرار فى إيفاد البعثات الفنية إلى الخارج .

ورأى المجلس كعلاج سريع لحل الأزمة المسرحية الحالية :

أن تحول داران للسينما إلى مسرحين فى حدود مبلغ ١٥٫٠٠٠ ج.م وتخصيص مبلغ ١٫٥٠٠ ج.م يمنح كإعانة لثلاث فرق مسرحية جديدة تؤلف من عناصر ممتازة .

وقد قامت وزارة الثقافة والإرشاد القومى فعلا بالاستيلاء على سينما الكورسال ورويال ، وسينتهى العمل من تحويل الدار الأولى إلى مسرح محمد فريد فى أوائل شهر فبراير ، ويتسع لـ ١٢٠٠ مقعد ، كما أعدت خشبة المسرح بحيث تصلح لعرض الأوبرا . إذ تبلغ سعة مقدمة المسرح ١٢ متراً وعمقه ١٣ متراً وارتفاعه ١٧ متراً ... وسيتم قريباً الانتهاء من تحويل سينما رويال إلى مسرح الجمهورية الذى يتسع لـ ١٠٠٠ مقعد تقريباً .




مسرح محمد فريد ( سينما الكورسال سابقاً )

٥ – إعداد كتب عن تطور المسرح والفرق التمثيلية .

٦ – إرسال بعثات فى مختلف الفنون من تمثيل وإخراج ومناظر وإضاءة .

أرسلت الوزارة الكثير من البعثات إلى رومانيا وإيطاليا وفرنسا وروسيا ...

**ويعتبر مشروع السنوات الخمس من أهم التوصيات التى قدمت فى سبيل النهوض بالمسرح ، ويتضمن المشروع :**

أولا – إنشاء مسرح كبير حديث المعدات فى كل من القاهرة والإسكندرية ودمشق ، وكذلك ، إنشاء مسارح متوسطة ، وإنشاء مسرح كبير فى الهواء الطلق فى كل من العواصم الثلاث .

ثانياً – تشجيع إنشاء فرق جديدة مع تقديم ألوان مختلفة من الفنون التمثيلية لمواجهة النهضة المسرحية المرجوة .

ثالثاً – إصلاح المسرح الشعبى والنهوض بمستواه الفنى من ناحية الكفاءات الفنية والمسرحية والمعدات ، وتركيز نشاطه فى

**تلك هى أهم التوصيات التى أصدرتها لجنة المسرح فى دورتها الثالثة ، وقد نفذ بعضها ، وإنا نصر على أن تقوم اللجنة بتتبع توصياتها لحث أجهزة الدولة على تنفيذها – فلجنة المسرح هى المسئولة أصلا عن نشر الفن المسرحى بمختلف ألوانه فى البلاد مع الارتفاع بمستوى إنتاجه .**



مسرح الجمهورية ( سينما رويال سابقاً )

## دار الأوپرا

● **المسرح القومى ( ١٠ فبراير )**

يستمر المسرح القومى فى عرض مسرحية « تلميذ الشيطان » لبرنارد شو ، تلك المسرحيــة التى كتبها برنارد شو سنة ١٨٩٦ والتى يعالج فيها موضوعاً هاماً ، كثيراً ما طرقه الفلاسفة من قبل وهو البحث عن ماهية الخير والشر .

يسخر برنارد شو فى هذه المسرحية بأسلوبه التهكمى المعروف بالتقاليد الموروثة والعادات المكتسبة ... لماذا يقبل الناس الأشياء على علاتها دون نظر أو تعمق .

أعاد نور الدمرداش إخراج هذه المسرحية التى سبق أن أخرجتها الفرقة المصرية عام ١٨٣٨ .

● **الأوپرا الإيطالية ( ٢٥ فبراير )**

تأجل موسم الأوپرا الإيطالية لبعض الظروف الخاصة بالفرقة ... ستقدم أوپرا عايدة يوم ٢٥ فبراير .

وقعت عايدة ابنة «عمو ناصر» ملك الحبشة فى أسر فرعون واتخذتها امنريس ابنته جارية لها ... وقع كلاهما فى حب راداميس أحد قواد الحرس ، الذى أرسله فرعون لصد الأحباش حين علم بمحاولتهم غزو طيبة ... تحقد ابنة فرعون على عايدة بعد أن صارحتها بحبها لراداميس .... ينتصر راداميس ويأسر ملك الحبشة ... يكافئه فرعون بأن يزوجه من ابنته ... ولما كان راداميس يهيم حباً بعايدة ، أغراها والدها أن تحصل منه على أسرار الحركات الحربية حتى يتمكن من استرداد ملكه ... ولكن ابنة فرعون – زوجته –كانت ترصد حركاته ، وتكشف أمره فى النهاية فيلقى الكهنة القبض عليه ، ويقتل رجال الحرس عايدة وعمو ناصر بينما تفشل محاولات ابنة فرعون لإنقاذ راداميس بعد أن أوقعت به ...

### وفى يوم ٢٦ فبراير تقدم أوپرا مانون

التقى الفارس دى جريبه مصادفة بالفتاة مانون ليسكو التى قدمت إلى مدينة « اميَنز » للترهب فى ديرها ... أحبها دى جريبه وتزوجها وعاشا معاً فى باريس ... استطاع مسيو دى برتينى أن يتخذ الفتاة خليلة له بعد أن أبعد دى جريبه من طريقه ... تلحق مانون بحبيبها الذى التحق بمعهد « سان سبيس » للرهبان ... ويعيشان معاً فى بلدة شايو مع ليسكو أخى الفتاة سيء السيرة . ومن ثم يتفق ثلاثتهم على الاحتيال على الشيخ جوييومونفنتين وينتهى الأمر بحبس دى جريبه فى سان لازار ...

تقع مانون فى حب ابن الشيخ وتسوء سيرتها ، ويتقرر ترحيلها مع غيرها من الفتيات الساقطات إلى أورليانز الجديدة فى أمريكا . يهرب الفارس من السجن ويدفعه حبه لمانون إلى اللحاق بها فى أمريكا .. وهناك يفاجأ بأن ابن الحاكم مغرم بها فيتخلص الفارس منه بقتله ... ويهربا معاً إلى الصحراء حيث ينهكها التعب وتموت بين يديه .

أوبرا عايدة

### المسرح القومى

**وعلى مسرح الأزبكية فى ١١ فبراير يقدم المسرح القومى « بداية ونهاية » قصة نجيب محـفوظ أعدها أنور فتـح الله**

عاشت العائلة على الكفاف بعد وفاة عائلها وبقيت الأرملة وحيدة مع أبنائها حسن وحسين وحسنين والابنة نفيسة ، وكان أحمد يسرى صديق الوالد هو الشخص الوحيد الذى يعطف عليهم .. يتجه الابن حسن إلى تجارة المخدرات ويذيع صيته حتى يصبح فتوة الحى ويتنكر لأسرته ... أما نفيسة التى كانت تعمل بخياطة الملابس فتضطرها ظروفها الخاصة إلى أن تسلم نفسها إلى ابن البقال الذى تتعامل معه الأسرة...يعدها بالزواج ثم يحنث بوعده ليتزوج من ابنة التوفى التاجر الكبير ... وتضل نفيسة هى الأخرى الطريق وتنحرف بالرغم من احترافها خياطة الملابس فى الظاهر ... أما حسين وحسنين فإنهما يجتهدان حتى يحصلا على التوجيهية معاً ويخلص حسين الحب لبهية ابنة الجيران ، غير أن حسنين ينازعه حبها ... ولما كان حسين هو الذى تحمل مسئولية الإشراف على الأسرة بعد تخلى أخيهم الأكبر حسن عن شئونها ، فقد فضل أن يضحى بحبه لبهية حتى لا يخسر أخاه ، وأكثر من ذلك أنه فضل أن يعمل هو ليلتحق أخوه بالكلية الحربية ... وأعلنت خطبة حسنين لبهية ... وبعد أن تخرج حسنين من الكليـــة تنكر لبهية خطيبته ، وقرر الزواج من ابنة أحمد بك يسرى صديق العائلة ... وتحدث ثورة يتحدث فيها حسنين عن الشرف والكرامة ... وبينما هو فى انتظار رأى الأسرة يدخل عليهم حسن محطم النفس مطارداً من البوليس والبلطجية .... ، ويقرر حسين الزواج من بهية

ورفض أحمد بك يسرى زواج ابنتهمن حسنين ... وإذا بالبوليس يطرق بابهم فيظن الجميع أنه يبحث عن حسن ويفاجأون بأن يسلم لهم الضابط شقيقتهم نفيسة بعد أن قبض عليها فى أحد المنازل المشتبه فيها. ويسدل الستار عليها وهى تلقى بنفسها من النافذة لتدفن عارها ...

أخرج المسرحية الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى. وتقوم أمينة رزق بدور الأم. ويشترك معها فى التمثيل عمر الحريرى، توفيق الدقن، كمال حسين وإحسان القلعاوى وغيرهم من أعضاء المسرح.

● المسرح الحر

يقوم المسرح الحر بجولة فنية فى ربوع الإقليم الشمالى من الجمهورية العربية المتحدة لمدة أربعة أسابيع تنتهى فى ٨ من يناير ... وتقدم الفرقة فى جولتها هذه مسرحيات مراتى نمرة ١١ – الناس اللى تحت – خايف اتجوز –ماهية مراتى، بمعظم مدن الإقليم الشمالى من دمشق إلى السويداء. وتستأنف الفرقة بعد عودتها تدريباتها على مسرحية «بين القصرين» قصة نجيب محفوظ.

● مسرح الريحانى

يستمر هذا الشهر أيضاً فى تقديم مسرحية «حاسب من دول» مع إعادة عرض بعض المسرحيات السابقة ... «كان غيرك أشطر»؛ «احترس من الستات».

● مسرح إسماعيل يس

يستمر فى عرض مسرحية «عمتى فتافيت السكر»؛

● فرقة رمسيس

قام الأستاذ يوسف وهبى وفرقته بجولة فنية زار فيها بعض مدن الوجه البحرى من الإقليم الجنوبى للجمهورية العربية المتحدة؛ طنطا. دمهور. اسكندرية. المحلة الكبرى. حيث عرض مسرحيتى الأخرس، وضحك ودموع.

وسيقدم الأستاذ يوسف وهبى على مسرح محمد فريد (سينما الكورسال سابقاً) مسرحية «مضحك الملك» فى أوائل شهر فبراير.

ويشترك معه فى التمثيل: السيدة علوية جميل. ونيللى مظلوم. وعبد العليم خطاب. وسعيد خليل وغيرهم من أعضاء الفرقة.

● إيجيز إيونسكو Eugene Jonesco ومسرح الطليعة

عقد المعهد الدولى للمسرح مؤتمره الثامن هذا العـــام بمدينة هلسنكى بفنلندة، وحضره مندوبون عن تسع وثلاثين دولة من الدول الأعضاء بين كتّاب ومديرى مسارح ومخرجين بها. ومن بين الموضوعات التى نوقشت فى هذا المؤتمر «مسرح الطليعة وأثره فى المسرح الحديث»

وقد استهل «إيونسكو» – الذى يعد زعيم كتاب الطليعة فى فرنسا – حديثه عن مسرح الطليعة بأن قال:

إن آراءه الخاصة بهذا المسرح إنماتنبعث أساساً من وحى تجاربه الشخصية فيه، وإن أية قواعد قد يهتدى إليها، إنما هى قواعد مؤقتة قابلة للتعديل والتغيير، لأن مثل هذه القواعد والآراء تأتى فى المرحلة الثانية، بعد الخلق الفنى لا قبله، ولذلك فإنه قد يعدل من بعض الآراء أو الأفكار التى يصوغ منها مسرحياته وقد يضطر أحياناً إلى مناقضة نفسه ..

ظهر مسرح الطليعة فى بداية عام ١٩٣٠ كصرخة احتجاج ضد الاتجاه المسرحى – وهو يعنى كل ما فى هذه العبارةمن معنى – وينفرد الكتاب باتبـــاع الأسلوب الحر فى التفكير، هذا الأسلوب وحده هو الذى يوجه المسرح ويحدد له اتجاه التغير الذى يتحقق معه النجاح فى النهاية ... وهو يقصد بالتغير، ذلك التغير الكلى الذى يقتلع النظم القائمة من جذورها .. فمسرح الطليعة أو المسرح الفنى، هو المسرح الذى يتسم بالجرأة ولا يتقيد بنظام أو اتجاه معين ... ذلك المسرح الذى كتب له فى وقت ما «كلود أندرى» Claude André، «بيچى» Puget، «چون أنوى» Jean Anouilk، «جيرادو» Giradoux أولئك الذين أصبحوا اليوم من طبقة الكتاب «الكلاسيك» ... جميعهم ثاروا فى بدء حياتهم الفنية على القواعد والنظم الفنية الجامدة التى كانت سائدة وقتئذ، تلك الثورة التى دفعت النقاد إلى مهاجمتهم، ومن ثم إلى عدم تأييد الجمهور وتشجيعه لهم.

يعارض كتاب الطليعة أصحاب المذهب الواقعى حين يطغى أدبهم ويساء التعبير عنه واستعماله على المسرح، كما أنهم قد يعترضون على نوع معين من الرمزية حين يسىء إليها الكاتب بإرادته. فتفقد بذلك أصالتها ولا تعود ترمز إلى الواقع أو الحقيقة ... وبذلك تكون كتاباتهم أكثر نفعاً وأقوى أثراً فى المجتمع من الكتاب العاديين الذين أضحت أساليبهم ترديداً لما هو قائم ... فلا آراء أو نظريات جديدة ولا تكشف أو استطلاع لمدى تقبل الجمهور

الجديد لسبر أغواره . وكثيراً ما يجد الكاتب منهم صعوبة فى التعبير عن نفسه لكثرة ما يتوارد إليها من انفعالات ، مما ينعكس أثره غالباً على الجمهور فيجد مشقة فى فهم ما يرمى إليه الكاتب أول الأمر ، ومن ثم فإن مسرح الطليعة لا يمكن أن يكون فى البداية إلا مسرحاً للقلة .. وهذا هو شأن الفنون المستحدثة تقابل أول الأمر بالهجوم والاعتراض ثم يكون حظها التأييد والإقبال... نحن نفطن إلى الحقيقة الجديدة شيئاً فشيئاً وبدرجات متفاوتة .. وعندما تصبح هذه الحقيقة قديمة ، نفطن إليها جميعاً دفعة واحدة . ولذلك فليست لمسرح الطليعة شعبية المسارح الأخرى وشهرتها . ذلك لايعنى أن الكاتب منهم لن تتحقق له الشهرة . عليه أن يعرض أعماله بغض النظر عما تلقاه من جحود أو قبول ، أعماله هذه هى التى ستصبح فى المستقبل حكماً عليه . والأعمال إما أن تظل غير شائعة فلا يعرف كاتبها أو يقدر ، ومن ثم فلن يقوم له مسرح ، أو أنها ستعرف فى وقت ما ويذيع صيتها بحكم الظروف ومن ثم يكون لها شأنها وشهرتها ...

**ويسعى كتاب الطليعة إلى اكتشاف الحقائق ، ويقوم كل بصياغتها فى القالب الذى يروق له ، ولذلك لا تلقى عادة القبول العام من الجمهور وإن كانت تظل بالنسبة له جزءاً من الحقيقة التى يؤمن بها ، والتى يحدث بها نفسه ، وهو حين يحدث نفسه إنما يتحدث إلى الآخرين ، فهو يعرض على الآخرين ما تحدثه به نفسه .**

**والعمل الفنى الحقيقى يتسم بالعدوان لأنه لن يرضى أذواق الجمهور ، ولن يكون له صدى فى نفوسهم وبالعكس قد يثير سخطهم لعدم توافقه مع أذواقهم ، لذلك لا يلاقى العمل الفنى المستحدث القبول العام ولا يكتب له الشيوع أو الانتشار ، ولكن هذه الصفة تلازمه من الناحية الظاهرية والوجهة الشكلية فقط ، لأن الناس لم تعرفه بعد . ولذلك يقول « إيونسكو » :**

إن تقدير الجمهور لا يقلقه وهو لا يشعر بالجمهور إلا عندما ينتهى من كتابة مسرحيته ويفكر فى طريقة عرضها .. أما رضاء الجمهور وتقديره أو عدم رضائه فلا أثر له مطلقاً ولا يضعه فى اعتباره وهو يكتب لأنه يعتبره من الأمور الطبيعية .

استبداد المسارح الشائعة (Popular) : يرى «إيونسكو» أن المسرح الشائع الذى يقبل عليه الجمهور ، مسرح لايمت إلى الديموقراطية بصلة — فرضته أقلية مستبدة تعرف مقدماً ، أو هكذا تعتقد ، أنها تعرف مايتذوقه الجمهور — كأنهم يقولون له : يجب ألا تحتاج إلا إلى مانقدمه لك فقط ، ويجب أن يسير اتجاه تفكيرك فى الطريق الذى نرسمه لك ... ولذلك استبعدوا الكاتب وسخروه لنشر مبادئهم الجامدة التى يعشقونها ... وفرضوا عليه أن يدافع عن هذا الرأى أو يهاجم ذاك . وفق هواهم . وبدلا من أن يكون المسرح مجالا لحرية الفكر والابتكار ، فقد أصبح يكره المتفرج على مشاهدة أساليب معينة واعتناق مبادىء جامدة واقعية كانت ، أو لا تمت للواقعية بصلة . أصبحنا نخشى حرية الفكر ونخشى المسرحية المحزنة أو المسرحية التى تصور اليأس فى أحلك صوره ... ناسين أننا نشعر دون إرادتنا بالأمل والتفاؤل فى أشد الأوقات ضيقاً حتى ونحن نعانى سكرات الموت ...

**ومن ثم يطالب المسرح الخيالى بالتخلى عن جموده فيقول** : إنه يود شخصياً أن يظهر السلحفاة على المسرح ثم يحولها إلى جواد ثم إلى قبعة ، وأغنية وتنين ونافورة مياه .. خشبة المسرح هى المكان الوحيد الذى يستطيع الفرد أن يجرؤ على تقديم أى شىء عليها ... ولكن الفرد يجد نفسه الآن وقد أحيط بقيود تحد كثيراً من جرأته ...

قد يقول الناس عن مسرحياتى أنها كالسيرك أو كحلبة الموسيقى وهذا يشعرنى بالزهو ... ليتنا نقدم السيرك ... قد يتهم البعض الكاتب أنه إنما يعبر عن أفكاره وما يراوده من وساوس وأوهام ... المسرح فى رأيه هو المكان الوحيد الذى يمكن للكاتب أن يعرض فيه ما يساوره من آراء وأفكار وما يختلج فى نفسه من صور ... والابتكار ما هو إلا التعبير والكشف عن هذه الصور وتلك الآراء ... ولن يصدق الكاتب فى التعبير عن معتقداته والكشف عما فى نفسه ، ما لم تتوفر له الحرية التامة ... حرية الفكر والرأى . وبدون تحقيق تلك الحرية لن تكون آراؤه إلا ترديداً لما ينادى به الآخرون أو لما اتفقوا عليه .. يجب أن نؤمن بأن العالم الذى تخلقه عقولنا لا يمكن أن يخدعنا .. الابتكار والتجديد هو أهم ما يميز عالم الإنسان عن عالم الحيوان — لقد توصل الإنسان إلى كثير من الأشياء التى لم تكن معروفة فى العالم من قبل من الشعر والموسيقى إلى السجائر والقاطرات ...

المسرح اليوم يحتضر لأن الشجاعة تنقصنا ... لأننا نسير مع الركب نقلده ونشوه الحقائق دون أن نفكر فى ابتكار شىء جديد نافع ...

**الكاتب إنسان ثائر** : يشعر الكاتب من أعماقه حين يعرض للكتابة فى موضوع معين ... كأنه يحارب فى معركة . وهذا الإحساس لا يفارقه مهما تفاوتت درجة شعوره به ، وإذا كان لدى الكاتب ما يقوله فهو أنه يفعل ذلك لأنه يحس أن الآخرين لم يجرؤوا بعد على التصدى لذلك الموضوع ، أو أنهم يشعرون به

ولكنهم لا يحسنون التعبير عنه ، وهو حين يكتب بهذه الصورة لا يكتب ليعارض رأياً بعينه أو يناصر آخر .. إنما يكتب ليخرج برأى جديد ، ومن ثم يعد ثائراً . ويختلف الفنانون فى مستوياتهم تبعاً لقوة كل منهم وقدرته ومن ثم تكون مدى ثورته .

وبالنسبة لكتاب الطليعة فإن ثورتهم ترمى إلى البحث عن الفكرة القديمة الصحيحة عن المسرح والكشف عن الأسس العميقة الثابتة له ، التى تنبع من داخل نفسه ، فكاتب الدراما الحديثة اليوم يرتد إلى التقاليد القديمة للمسرح ، ولذلك فهو ينفر من التقاليد والنظم القائمة . فكأنه يمزج بين المعرفة والابتكار أو الواقع والخيال ، أو يمزج بين الخاص والعام وبذلك يجمع بين الحديث والقديم ..

فسرحية السجين ، التى كتبها «برندان بهان Brendan Behan» تدور حوادثها فى أحد سجون انجلترا . يحاول الكاتب فى هذه المسرحية أن يجعلك تحس بالروح الإنسانية العميقة المتأصلة فى نفوس البشر جميعاً مها اختلف المظهر الاجتماعى للأفراد .. لقد حملنا على الشعوب بالكراهية التى يتبادلها الحراس والمذنبون داخل السجن . ولو أنه اقتصر فى مسرحيته هذه على تصوير هذا المظهر لما خرج علينا بجديد . لأنه يصور بذلك الوقع الذى يعرفه الجميع .

ولكنه صور لنا كيف أن هذه الكراهية تنتشر أيضاً بين المذنبين أنفسهم ، كما أن الحراس يختلف بعضهم عن بعض فى الشخصية والميول - الصورة الواقعية المعقدة - فجأة يصدر حكم بالإعدام على أحد المذنبين ، ويثير هذا الحكم اهتمام الجميع داخل السجن ... يجعلنا الكاتب نشعر كأن الجميع يشاركون ذلك السجين محنته وآلامه بالرغم من عدم ظهوره على خشبة المسرح ... خلق هذا الحدث فى ذلك الفريق المتباين من الحراس والمذنبين رغم اختلاف نزعاتهم ومشاربهم شعوراً بالوحدة والإخاء ، لم يعرفوه أو يحسوا به من قبل . هذه المسرحية تتسم بالقدم لأنها تتصدر لمعالجة مشكلة قديمة قدم الأجيال ، وهى تعتبر فى الوقت نفسه حديثة، إذا وضعنا فى اعتبارنا عامل الزمان والمكان الذى تدور فيه أحداث المسرحية ...

**مسرح الطليعة :** لم يساير المسرح المعاصر فى نهضة المذاهب الحديثة التى ظهرت فى سائر الفنون والعلوم منذ ١٩٢٠ ففى الرسم ظهرت مدارس بيكاسو ( Picasso وكلى Klee وموندريان Mondrian ) كما ظهرت بعض المدارس والمذاهب الحديثة فى الموسيقى والسينما والعمارة وعلم النفس والعلوم الطبيعية...وكما بدأت تظهر أساليب جديدة فى شتى أنواع المعرفة ، وكان هناك تشابه واضح بين الأفكار المستحدثة والأعمال الجديدة التى تجمعت عن تلك الأفكار فى جميع مجالات العلوم والفنون.. لم تجار الفروع المختلفة للآداب النهضة الفكرية التى عمت الفروع الأخرى من أبواب المعرفة ، وكان المسرح أكثر الفروع الأدبية تخلفاً . فالمسرح المعاصر لا يعرض إلا بعض الدراسات النفسية المحدودة وألواناً من الكوميديا الخفيفة أو مشكلات الطبقة الوسطى من المجتمع واقتصادياتها ، أو بعض المسرحيات التى لا تتصف بالواقعية إلا من ناحية المظهر فقط .. ولا تخرج فى تصويرها عن العرف أو التقليد السائد وهو بذلك يخضع لبعض المبادئ الجامدة التى يجب أن يتحلل منها المجتمع ليحقق تطوره ...

يسعى المسئولون عن المسرح فى كثير من البلاد إلى تحقيق الربح المادى ... وهذا المبدأ فى حد ذاته يتعارض مع روح الجرأة والابتكار ، اللذين كثيراً ما يقف فى سبيلهما المسئولون حتى لا يسيئوا إلى جمهور المتفرجين الذين اعتادوا رؤية نوع معين من المسرحيات . ليس من حق المدير المسئول الذى يدفع ثمن المسرحية أن يملى على الكاتب إرادته أو يغير شيئا فى المسرحية التى يعرضها .

**وذكر بهذه المناسبة أن أحد أصدقائه من مديرى الفرق قال له فى معرض حديثه .. «أنه إنما يمثل الجمهور» ... فما كان من «إيونسكو» إلاأن قال له :**

إن مهمتنا نحن الكتاب هى أن نشن الحرب على هذا الجمهور الذى تمثله وعليك أنت أيضاً ...

**وحين تطرّق الحديث عن واجب الدولة قال :**

نشعر اليوم بأن الكاتب فى حاجة إلى حكومة تناصر الفن والفكر وتؤمن بضرورتها للحياة والمجتمع كما تؤمن بالحاجة إلى المسرح التجريبى . فكما أن العالم لا يستطيع أن يعلن عن اكتشافه لأية ظاهرة علمية أو اختراع حديث إلا بعد دراسة تلك الظاهرة وتخضيرها فى المعمل ثم اختبارها وقياسها حتى يطمئن إلى صدق نظريته، ومن ثم يكون الإعلان عنها والدعاية لها ، كذلك يجب أن تتاح لكتاب الدراما الفرصة نفسها التى تتاح للعالم فى معمله ... وكما أنه لا يستطيع أحد أن ينكر أى كشف علمى أو يصفه بأنه لا يلاقى القبول أو الشيوع فكذلك لا يستطيع الواحد منا أن ينكر الحقائق التى يهتدى إليها العقل ويحس بها الكاتب فى أعماق نفسه .

**ومن ثم فتح باب المناقشة فى الموضوع ، بعد أن انتهى «إيونسكو» من الإدلاء بحديثه هذا ، ووصلت المناقشة فى بعض مراحلها إلى درجة من الخشونة والحدة ، مما اضطر كلود أندريه ممثل المسرح الفرنسى فى المؤتمر وروزاموند جيلدز رئيسة الجلسة وممثلة المسرح الأمريكى إلى التدخل فى المناقشة لتهدئة الأعصاب التى أثارتها كلمات إيونسكو المتطرفة ... وانحصرت موضوعات المناقشة أخيراً فى النقاط التالية :**

١ - ما الدور الذى يضطلع به فنان الطليعة حالياً ؟

٢ – ما هى الواجبات التى يقوم بها حتى يحق له أن يحمل لواء النهضة المسرحية ؟

٣ – ما مدى صحة أو انطباق الاسم على الدور الذى يؤديه مسرح الطليعة فعلا ؟

٤ – أليست الثورة التى يدعيها مسرح الطليعة ثورة مبالغا فيها ، كما أنها لا تهدف إلى غاية معينة ...؟

وانقسم أعضاء المؤتمر فيما بينهم – ودون وعى منهم – إلى ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى تؤيد ايونسكو وتناصره فى رأيه ، ولم تضف جديداً إلى الآراء التى أشار إليها ايونسكو فى معرض حديثه .

والمجموعة الثانية انصبت معارضتها على الناحية النظرية فقط فناقشت أهداف الطليعة والأسباب التى تدفعه إلى الحط من قدر المسرحيات التى تتمشى مع العرف والتقاليد السائدة ودراسة مدى عدائه للمسرح المعاصر .

أما المجموعة الثالثة ، فقد انصبت معارضتها على الناحية الاجتماعية واهتمت كثيراً بموضوع تجاهله وعدم اهتمامه بالشعور العام الذى يمثل الانتشار والذيوع واتهمت مسرح الطليعة بالعزلة ...

ولم يقتنع أعضاء المؤتمر بالمبررات التى أشار إليها « ايونسكو » فى معرض حديثه عن ثورة مسرح الطليعة وعدائه للمسارح المعاصرة القائمة . واعتبروا الكاتب الذى يتحدث بلغته الخاصة التى يعرفها هو وحده ، ولا يفهمها أبناء عصره .. فناناً يعيش فى عزلة عن المجتمع الذى يعيش فيه .

كما أنهم ناقشوا مدى انطباق اسم مسرح الطليعة على الدور الذى يقوم به ... فأنكروا عليه ثورته ، لأن قوات الطليعة فى الجيش هى التى تمهد الطريق للقوات الزاحفة ... فكيف يتأتى لمسرح الطليعة الذى يمهد الطريق للنهضة المسرحية أن يثور على المسرح المعاصر الذى تتمثل فيه قوة الزحف ... إنه يكون حينئذ كمن يثور على نفسه . وانتهوا أخيراً إلى أن كتاب الطليعة يتميزون بنوع من الإبداع أو الخلق الفنى . ولذلك فالواحد منهم قد يتفوق قليلا فى الأسلوب الذى يتبعه عن الأسلوب السائد المعاصر ، وهو بذلك يمهد الطريق للقيام بتجارب جديدة يسير فيها وفق أسلوب يقبله رواده ، ومن ثم فإن تجاربه تعتبر امتداداً للمسرح القائم وليست بديلا عنه .

● المعهد الدولى للمسرح

أسهمت فى إنشاء هذا المعهد اثنتا عشرة دولة من دول أوروبا الغربية عام ١٩٤٨ ، ويبلغ عدد الدول الأعضاء فيه حالياً تسعاً وثلاثين دولة من بينها الهند واليابان وكوريا الجنوبية وألمانيا الشرقية ورومانيا وجمهوريات الاتحاد السوفيتى وجميع دول أوروبا ، واتحاد جنوب أفريقية وهى الدولة الوحيدة التى تشترك فى عضوية المعهد من أفريقية . وتشرف منظمة اليونسكو على المعهد ، وتعينه سنوياً بمنحة مناسبة بالإضافة إلى الإعانات التى تقدمها الدول الأعضاء كاشتراكات سنوية .

ويهتم المعهد أساساً بتبنى المسارح الرسمية وتشجيعها كما يحتضن الاتجاهات المسرحية الحديثة ، ويقوم فى الوقت نفسه بإصدار نشرات ثقافية وتبادل المعلومات الفنية عن المسرح بين الدول الأعضاء كما يقوم بعمل بعض الدراسات الفنية عن المسرح ويمد الدول الأعضاء بالمعونات الفنية اللازمة .

وللمعهد أربع لجان دائمة : اللجنة العامة ، ولجنة النشر ، ولجنة المسرح الدولى ، وأنشئت أخيراً لجنة رابعة مهمتها عمل الدراسات الخاصة لنشر الوعى المسرحى بين الشباب . ويصدر المعهد صحيفة تصدر كل ثلاثة أشهر تسمى التمثيليات الجديدة العالمية Création Mondiales وتشمل إحصاءات وصوراً ملونة عن بعض العروض المسرحية فضلا عن الأنباء الخاصة بالمسرح . وتشترك الدول الأعضاء فى تحرير تلك المجلة .

ويعقد المعهد الدولى للمسرح مؤتمراً عاماً كل سنتين فى إحدى الدول الأعضاء يناقش فيه بعض الموضوعات المتصلة بالمسرح فى النواحى الإدارية والفنية والتنظيمية . وسيعقد المؤتمر المقبل فى مدينة ڤينا فى شهر يونيو عام ١٩٦١ .

( مجلة ايبانا )

ذلك ورفضت الزواج به ، فهددها بنزع ملكية الفدانين اللذين تعيش منهما لأن أباها مات مديناً قبل أن يتمكن من فك الأرض ... وتقدم والد « ياسين » لمساعدتها لأنه كان صديق والدها ولكنه فوجىء بحرق أرضه ، فلم يستطع مساعدتها ... وفى هذه الأزمة تقدم إليها عجوز مجهول ومدها بالمـــال الذى ادعى أن أباها قد أودعه إياه قبل وفاته ، ففكت رهن الأرض وعرفت من العجوز وهو يحتضر أن أباها مات مقتولا من الباشا .. توصلت بهية إلى الباشا فقتلته وانتقمت بذلك من قاتل والدها .. غير أن أتباع الباشا اتهموا ياسين بقتله وقبض عليه وأصبح مهدداً بالإعدام ... ولكنها كانت فى الوقت نفسه تكن الكراهية لياسين لأنه أصبح خائناً وطنياً بعد أن أشاع عنه أتباع الباشا ذلك ... ولكنها تستأجر له كبار المحامين لترضى ضميرها ... وتضطر فى هذه الأثناء إلى الموافقة على الزواج من ابنة ناظر زراعة الباشا بعد أن أصبحت وحيدة بوفاة أمها ... ويتصادف أن يخرج ياسين فى هذه الأثناء بعد أن حكم ببراءته ... ويهرع إلى بهية لينقذها من الزواج بغيره ، ومن ثم يجتمع شمل الحبيبين ....

● **حيجننونى** : إنتاج أفلام ممفيس . إخراج فطين عبد الوهاب . تمثيل إسماعيل يس وسامية جمال .

إسماعيل يعمل حلاقا فى أحد الاستوديوهات يعيش مع زوجته المدرسة التى تكلفه بالقيام بالأعمال المنزلية أثناء عملها ... يستمع إسماعيل لرأى زميله يوسف ويستجيب لإغراء الراقصة التى كان يصفف لها شعرها ويزورها فى منزلها فى المساء ... يقتل الراقصة أحد رجال العصابات ، ويسرع بالهرب من الشقة لينظف معطفه الذى تلوث بدماء القتيلة فلا يفلح .. يأخذ المعطف محاولا التخلص منه فى الطريق وتصادفه عدة مآزق .. يحاول « نونه » أن يهدد إسماعيل ليبتز ماله لأنه تصادف أن رآه أثناء صعوده إلى منزل الراقصة ويعتقد أنه القاتل ... والفيلم ملىء بالمفارقات والمهازل التى تحدث بين إسماعيل ورجال العصابة ..

## دعاء الكروان

### بين الكتـــاب والفيلم

بقلم الأستاذ صلاح التهامى

تخطو السينما العربية خطوات ثابتة إلى الأمام ، وهى لا تستند فى هذه الخطوات على مجهود فرد واحد ، إنما تعتمد على الخبرة التى اكتسبها السينمائيون العرب من خلال أعمالهم الكثيرة السابقة . فالفيلم التافه عندما ينجح يؤدى إلى سلسلة من الأفلام المماثلة ، ولكننا اليوم نحس أننا مقدمون على سلسلة من الأفلام الجادة التى تعتمد على نجاح مثيلاتها من الأفلام السابقة .

والحق أنى كنت فترة طويلة أتحاشى التعرض بالنقد للأفلام العربية ، خشية أن أنساق إلى الهجوم العنيف الذى يعكس إحساس الفريق الأكبر من المثقفين العرب الذين يحكمون على العمل الفنى فى حداثته ، دون أن تتاح لهم فرصة الإلمام بالظروف المادية التى تسيطر على هذا العمل وتوجهه . وقد كنت أعرف الشىء الكثير من ظروف الإنتاج ، كما كنت أعرف ما تصبو إليه نفوس الكثير من السينمائيين العرب ، من النهوض بالسينما العربية لتصبح عنواناً على تقدم الفنون فى بلادنا .

أما اليوم فإنى أشعر بالثقة وأنا أكتب عن أفلام عربية نعتزُّ بها ، وأشعر أيضاً ببعض التجنى الذى كنت أشعر به إزاء بعض الأفلام التى اكتفيت بعد أن رأيتها بأن أطلق أحكاماً عامة مقتضبة . ومن هذا القبيل مثلا : رأيى فى فيلم « بين الأطلال » فقد ذكرت أنه فيلم مسرف فى الرومانتيكية ، وأنه يستدر دموع المتفرجين ، ولكنه لا يثير أحرام النقاد .

وبالرغم من أنى لم أعلن هذه الآراء ، إلا أنى لا أعفى نفسى من مسئوليتها فأنا إذ أراجع أفكارى عن الفيلم العربى ، أسمع حديث المخرج «هنرى بركات» الذى يقول لى فيه :

« لقد كان مما شجعنى على إنتاج فيلم دعاء الكـــروان ما لمسته من أن الجمهور قد بدأ يقبل على روايات سينمائية ليس بها أغان . ومن هذا القبيل فيلما « بين الأطلال » و « لا أنام » مثلا .

ومن هنا بدأ يتضح لى أن بعض الأفلام التى شهدتها السينما العربية فى الموسمين الأخيرين كانت علامات على الطريق ، وإن كانت عناصرها الفنية أو مضمونها ليس مما نتفق معه تماماً فى الرأى .

ورأى المخرج بركات فى هذا الموضوع له أهميته ، فهو قد قضى فى هذا العمل حوالى تسعة عشر عاماً وأخرج ما يزيد على ثلاثين فيلماً كان من بينها أفلام « هذا جناه أبى » و « شاطئ الغرام » و « القلب له

واحد » . وهى أفلام ناجحة مادياً ، وتتسم بكثير من الجد فى معالجتها لموضوعاتها والاجتهاد فى تحقيق التفوق الفنى لها ، ومع ذلك فإن بركات لم يملك حريته فى العمل الفنى إلا بعد أن منحه الجمهور هذه الحرية بإقباله على الأفلام الجادة .

* * *

لقد بدأ بركات يفكر فى إخراج قصة « دعاء الكروان » للسينما منذ عام ١٩٤٦ ومع ذلك فإنه لم يستطع أن يبدأ فى تحقيق حلمه عملياً إلا فى عام ١٩٥٧ حيث بدأ فى كتابة السيناريو ، وانقضى بعد ذلك عامان عمل خلالها فى فيلم « حسن ونعيمة » وزار قرى كثيرة بالفيـوم لاختيار مناطق التصوير ، واختلط فى خلال ذلك بالفلاحين ، وأحس بجوهم ، وتأثر بهم إلى حد كبير ، وصمم نتيجة لذلك ؛ على الإقدام على مغامرة إخراج فيلم « دعاء الكروان » .

وكان إخراج فيلم « دعاء الكروان » يعد مغامرة لسببين ؛ أولهما : أن القصة قد قرأها الناس وأعجبوا فيها بأسلوب الدكتور طه حسين الأخاذ ، ولذلك فإن إخراجها لا بد أن يكون ممتازاً وإلا انصرف الناس عنها . وثانيهما : أن القصة تروى من وجهة نظر الفتاة القروية التى تتفتح نفسها للحياة الجديدة فى المدينة ثم تنمو مشاعرها من خلال ما تراه وما تحسه ، وهى مشاعر وأحاسيس داخلية يعتمد الكاتب فى وصفها على البلاغة اللفظية ؛ أكثر مما يعتمد على تجسيدها فى أحداث فعلية يمكن أن تسجلها الكاميرا ، ولكن المخرج أقدم على إخراج الفيلم وهو ممتلىء ثقة بخبرته التى اكتسبها فى حياته الفنية الطويلة ، وتجربته فى تصوير حياة الفلاحين فى فيلم « حسن ونعيمة » . وتعاون معه فى كتابة السيناريو : يوسف جوهر ، وهو قصصى قديم ، كثيراً ما صور جوانب من حياة الفلاحين فى قصصه ، كما سبق له أن كتب قصة وسيناريو فيلم « أرضنا الخضراء » وهو أحد الأفلام القليلة التى صورت جوانب واقعية من حياة الريف المصرى .

وقد كان من أهم المشكلات التى واجهها يوسف جوهر فى كتابة الحوار : التخلص من التأثير الجارف للغة الدكتور طه حسين . فمن الطريف مثلا : أن بعض أجزاء الحوار قد كتب مرتين : مرة بالعربيـة وأخرى باللغة العامية ، ثم تغلبت العامية فى النهاية كما رأينا فى الفيلم .

أما عند كتابة السيناريو ؛ فقد كان من المشكلات الرئيسية ، الجزء الأخير من الفيلم ، وهو الجزء الذى تلتقى فيه الفتاة مع المهندس تحت سقف بيت واحد ، وكان بينهما لقاء يرويه لنا الدكتور طه حسين فى كتابه فيقول على لسان الفتـاة :

« وعدت إلى غرفتى بعد ساعة ، راضية عن نفسى كل الرضا ، مطمئنة إلى قوتى كل الاطمئنان ، فقد بلوت الخصم ، ولقيت العدو فى ميدانه الذى اختاره هو ، وكانت بينى وبينه مقدمات النضال ، فلم أضعف له ، ولم أشفق منه ، وإنما ثبت له ثباتا ، ثم انصرفت عنه وقد علقته بين السخط والرضا . وأوقفته بين اليأس والأمل . لم أجد فى شىء من هذا كبير مشقة ، ولم أحتمل فى شىء من هذا عظيم عناء ، وإنما هو الابتسام المطمع المغرى ، والاحتشام الذى يفل العزم ويثبط الهم ، ويبسط سلطان الحياء على النفس ، فإذا هى ترتد بعد امتدادها ، وعلى الوجه فإذا هو يظلم بعد إشراقه » .

وفى السينما تتحول هذه الكلمات الأدبية إلى حركة سينمائية ، فنرى المهندس يطلب من آمنـة أن تشعل له المصباح ، ثم يستمر السيناريو ليصف المشهد قائلا :

يرقب المهندس ذهابها إلى اللمبة ، وبينما هى تشعل الثقاب يكون قد وصل إليها ويمسك يدها المشتعل فيها الثقاب ويطفئه قائلا : « ولا أقولك بلاش ! » . فتجفل آمنة عندما تلمس يده يدها ، وتبتعد فى رفق على حين يستمر هو قائلا :

المهندس : بترتعشى ليه ... إنتى بردانة ؟
آمنـة : لا أبداً
المهندس : ( محاولا الاقتراب منها )
خايفة ؟

آمنـــة : (محاولة الإفلات منه)
أجيب لك العشا يا سيدى ...
المهندس : بلاش . أنا كلت فى النادى ... وديلى الجاكته فى أوضتى .

وعندئذ يرقبها وهى تدخل الحجرة ، ثم يتبعها ويغلق باب الحجرة بعد دخوله . ثم يفاجأ بصوت آمنة محتجة باضطراب ولهفة .

آمنـــة : إيه دا يا سيدى ... لأ يا سيدى اعمل معروف ... ربنا يسترك ... سيبنى يا سيدى ...

ويصاحب كلماتها المضطربة محاولة منها لفتح الباب. يدها تظهر على الباب من الخارج وهى تحاول فتحه ... يده كذلك تحاول إقفال الباب الذى فتحه ... آمنة تنجح فى الخروج لاهثة الأنفاس، متبوعة بضحكة من المهندس الذى يقول :

المهندس : شفتى بأه انك خايفه .. إزاى خدمتى قبل كده ... أمال جايه تعملى إيه ؟..

ومن الواضح أنه قد يخيل لمن يقرأ هذا النموذج الذى سقته أن هناك اختلافاً كبيراً بين قصة الدكتور طه حسين وبين الفيلم . وما أظن أن أحداً كان يتوقع أن يكون الفيلم مطابقاً للقصة تماماً ، فكل من الفيلم والقصة له أسلوبه فى الرواية والسرد ، ولكن المهم هو أن نسأل : هل نجح الفيلم فى نقل روح القصة وجوها العام ؟

لقد شهدنا من قبل كثيراً من القصص الأدبية تلقى مصرعها فى السينما ، ويضج الكتاب والمؤلفون مما يعتورها من تغييرات وبتر يفقدها جوها ومضمونها . إلا أننا لسنا فى فيلم « دعاء الكروان » أنه يعد بحق ترجمة سينمائية أمينة للقصة وإن اختلفت نهايته وتغيرت بعض نقط الارتكاز فى القصة .

ويلتقى الكتاب والفيلم فى البداية المثيرة التى تجذب اهتمام الجمهور ، وتجعله يتابع الفتاة فى شوق ولهفة ليعرف قصتها .

ويختلف الاثنان فى أن صوت الكروان يتردد فى الكتاب كثيراً ليصل بين أجزاء قصة الفتاة ، إلا أنه فى الفيلم يستخدم استخداماً درامياً فى مواقف محددة .

وفى الكتاب يستطرد الدكتور طه حسين فى وصف الحياة فى المدينة ، ويتابع بعض شخصياتها بكثير من التفصيل الذى ليس له ارتباط كبير بالقصة الرئيسية ، والذى قد يكتسب أهمية فى العمل الأدبى ، ولكنه ليس مما يتسع له الفيلم السينمائى ، ولذلك نجد أن بعض الشخصيات الثانوية فى الكتاب قد حذفت من الفيلم مثل شخصية خضرة الدلالة التى تعرض على نساء القرية عروض الزينة والمتاع ، كما أغفل الفيلم بعض عناصر شخصية زنوبة : كصلتها بالشرطة وإرشادها عن المصابين بالمرض الوبائى ؛ ذلك لأن هذه العناصر لا تؤدى هدفاً درامياً فى القصة : أى أنها لا تتصل بحادثة ما يمكن عن طريقها إبرازها سينمائياً ، كما أضطر الفيلم أيضاً إلى إغفال بعض الحوادث الفرعية مثل : حادثة قتل عبد الجليل شيخ الخفراء فى القرية ، وما تبع ذلك من حضور المأمور للتحقيق ، وما نازع نفس آمنـــة عند رؤيته من رغبة فى أن يستصحبها إلى بيته حيث الحياة الناعمة .

وقد حذف السيناريو بعض الشخصيات الموجودة فى الكتاب . وأضاف شخصيات ثانوية أخرى لإلقاء الأضواء على بعض جوانب الشخصيات الرئيسية .

ومن المهم أن نعرف هذه الحقائق ليدرك أدباؤنا أن هذا الفيلم الذى اعترف الجميع بنجاحه لم يلتزم نص العمل الأدبى ، إنما صان روحه وجوهره .

وإذا أردنا أن نشير إلى بعض نواحى الامتياز فى هذا الفيلم ، فيأتى فى المقدمة الاختيار الطيب لأماكن التصوير الخارجى ؛ فالقرية التى شاهدناها فى الفيلم ،

وقسوة الطبيعة التى تحيط بمن يعيشون فيها ، ومنظر هؤلاء وهم يمضون فى حياتهم اليومية العادية ، وتجمعهم عند وقوع حادثة القتل .. كل هذه المناظر قد نجح المخرج فى أن يضفى عليها واقعية كبيرة ساعدت على إبراز جو القصة .

ولا ريب فى أن التصوير قد ساهم إلى حد كبير فى إبراز الجو القاتم للقرية ، وكذلك نجح الفيلم فى تعميق إحساسنا بمأساة المرأة وابنتها بعد طردهما من القرية .. بتصويرهما عكس الضوء مما جعلها يظهران كالأشباح السوداء وسط الفضاء العارم الذى يحيط بهما .

والحق أن وحيد فريد كان متفوقاً فى تصويره وإضاءته للأجواء المختلفة واستخدامه للظلال وبخاصة وجه فاتن حمامة فى بعض المناظـــر التى تنطوى على انفعالات نفسية .

وقد أتاح هذا الفيلم لفاتن أن تبرز ألواناً من كفايتها الفنية ومقدرتها التمثيلية ، مما يؤكد مدى أهمية القصة والسيناريو الجيد فى إبراز العناصر الفنية كافة .

ومن المعروف أن الموسيقى قد ساهمت بدور إيجابى فى دعم المواقف الدرامية فى الفيلم ، إلا أنها كانت صاخبة فى أكثر من موضع . ويخيل إلى أن أندريه رايدر قد اهتم بالتعبير عن انفعالات نفسية معينة لبعض الشخصيات أكثر من اهتمامه بالتجاوب الموسيقى مع جو القصة العام .

* * *

ولا ريب فى أن فيلم « دعاء الكروان » يمثل مرحلة انتقال هامة فى تاريخ السينما العربية ، ويقف جنباً إلى جنب مع فيلم « العزيمة » ليؤكد مدى النجاح الذى يبلغه الفيلم العربى كلما التصق بواقعنا وصور جوانب من حياتنا .

## الأسود والأبيض فى السينما الأمريكية

بدأت تظهر منذ أواخر سنة ١٩٥٠ بعض الأفلام الأمريكية التى تتعرض لمعالجة مشكلة التميز العنصرى ، لذلك يمكن أن نصف هذه الفترة القصيرة بأنها فترة « التجربة الاجتماعيـــة » فى تاريخ صناعة السينما الأمريكية .

« منزل الشجاع » .. « الحدود المفقودة » .. « بلا مخرج » ، هذه الأفلام لها قيمتها ولا يمكن للمرء أن يتجاهلها ، إنها جميعاً تحاول لأول مرة فى تاريخ السينما الأمريكية أن تظهر « الأسود » فى مواقف بطولة فى بيئة ينتشر فيها البيض وتدين لهم بالسيادة .

تعمدت السينما الأمريكية طيلة السنوات الماضية أن تتجاهل « الأسود » فلم تتح له فرصة الظهور على الشاشة مطلقاً ، لأن المنتج كان يخشى ألا تجد أفلامه سوقاً لها فى الولايات الجنوبية حيث يتفشى الاضطهاد وتنتشر التفرقة العنصرية فى أشد صورها وأقسى مظاهرها .. كيف يقبل الأمريكيون منهم على مشاهدة الأسود وهو يقف جنباً إلى جنب بجوار الأبيض على الشاشة فى الوقت الذى يحرمون هم عليه ذلك فى الواقع ... الأسود الذى يحرم عليه ركوب سيارة التاكسى التى يقودها الأبيض والذى خصصت له محطات السكك الحديدية باباً مستقلا يخرج منه ، وأحياء معينة يسكن فيها ، ومدارس خاصة به بعيدة عن مدارس البيض ليقف عند مستوى ثقافى معين ، وليشعر دائماً بضعته ويظل دائماً فى عزلته . ولكن الأسود استطاع أن يفيد أخيراً من التسامح العنصرى الذى نادت به الولايات الشمالية والشرقيـــة ، واعتنقته — إلى حد ما — بعد ثورة التحرير وخصوصاً قانون التعليم الإلزامى الذى أتاح للأسود فرصاً ذهبيـــة للتعليم حتى المرحلة الثانوية ، كما فتحت الجامعات أبوابها لهم ، فارتفع بذلك مستواهم الاقتصادى والاجتماعى . وخرجوا من العزلة التامة التى كانوا يعيشون فيها ، وبذلك

اختلفت مستوياتهم كثيراً عن ذى قبل؛ مما كان له أثره فى تغير الاتجاه العام نحوهم ، كما ظهرت فى هوليود طبقة من الفنانين السود لا يقلون ثقافة وبراعة عن الممثلين البيض ، إنهم آدميون مثلهم ، ويتكلمون لغة الدراما التى يجيدها البيض أنفسهم ... ومن ثم لم يعد — للتحفظات الخاصة بالملونين — فى قانون الرقابة السينمائية الأمريكية أية قيمة عملية وخاصة بعد سنة ١٩١٩ ، بعد انتشار مبدأ التسامح العنصرى وارتفاع مستواهم الاقتصادى والاجتماعى ، ولا سيما أن هذه التحفظات كانت ترمى أساساً إلى تأييد فكرة التميز العنصرى ، وتأكيدها بما يتمشى مع الشعور السائد وقتئذ .

لا شك أن الدراما الأمريكية كانت تفتقر كثيراً إلى الكتاب من السود ، الذين يمكنهم أن يقدموا لنا فكرة صحيحة عن حياتهم ، أو ينقلوا إلينا بأمانة ما يصور ظروفهم وأحوال معيشتهم ، ولقد لاقت المسرحيات التى ظهرت حديثاً هذا النوع ( آنا لوكاستا Anna Lucasta وبقعة فى الشمس A raisin in the sun ) نجاحاً كبيراً ، لأن المسرح الأمريكى كان ينقصه هذا اللون الذى يمثل قطاعاً هاماً من الحياة الاجتماعية فى أمريكا ، والأساس الذى ترتكز عليه المسرحيتان يدور حول تلك الفكرة الشائعة ... هبوط ثروة مفاجأة على أسرة متوسطة الحال ... نجحت هذه المسرحيات لأنها تصور بأمانة تطور سلوك الأسود فى بيئته ، تصور حياتهم الخاصة فى محيطهم . وبذلك كانت تبعد بموضوع المسرحية عن فكرة التميز العنصرى، وإن كانت تتعرض فى بعض أجزائها بحذر ولطف إلى الصراع القائم بين الأسود والأبيض، إلا أن محور المسرحية ومعظم أحداثها يدور فى فى بيئة كل المتعاملين فيها من السود .

لقد كان للحكم الذى أصدرته المحكمة العليا سنة ١٩٥٤ بالمساواة فى التعلم بالمدارس بين الأسود والأبيض دوبه ، كما أثار اهتمام العالم من جديد بموضوع التميز



أبواب المدينة

العنصرى ، وكان من المنتظر أن ينعكس أثر هذا الحكم التاريخى العام فى السينما والمسرح، فتظهر بعض الأفلام أو المسرحيات التى تصور لنا من الأحداث ما يمكن أن يستمد مادته من ذلك الحكم ، فتعالج موضوع التميز العنصرى بنوع من الجرأة والشجاعة ... لم يظهر بعد هذا النوع من العلاج ، وإن كان بعض المنتجين فى هوليود قد أقدم حديثاً على إنتاج بعض الأفلام التى يقتصر موضوعها على مجرد تبادل بعض العلاقات بين الأسود والأبيض .

أنتج الفيلم الأول أبواب المدينة (Edge of the City) سنة ١٩٥٦ وقام « سيدنى بواتييه » الممثل الأسود بدور هام فى هذا الفيلم الذى نال نجاحاً كبيراً ، لأنه كان صادقاً فى تصويره لحياة السود ، بعيداً عن المبالغات...

تحدث « بواتييه » إلى صديقه الأبيض فى أحد مشاهد الفيلم بكلام فلسفى له وقعه ، لا يسع المشاهد بعد أن يسمعه، إلا أن يعترف بالأضرار الجسيمة التى لحقت بالجنس الأسود ، والتى تزايد أثرها على مر السنين بسبب ترويج بعض الخرافات الزائفة عنهم ... يعتبر هذا المشهد بما حواه من عبارات؛ نقطة تحول فى تاريخ السينما الأمريكية . ولو أن الفيلم كان لا بد أن يختتم فى النهاية بما يتفق وتحفظات رقابة السينما الأمريكية .

إن أية محاولة للمساواة بين الأسود والأبيض لابد أن تنتهى بهزيمة الأسود . ولذلك قتل « بواتييه » فى نهاية الفيلم بضربة فى ظهره بخطاف أحد حمالى الميناء ... لقد جاءت هذه الخاتمة محيرة بالنسبة للجمهور الذى أخذ يتساءل .. هل كان من الضرورى أن يقتل الأسود حتى يسترد البطل هيبته ، ويستعيد ثقته بنفسه ؟

أثار النجاح الذى حققه هذا الفيلم الحماس لدى « داريل زانويك » فأقدم على إنتاج فيلم جزيرة فى الشمس « Island in the Sun » وخطا فيه خطوة كانت أشد جرأة عن سابقتها ، إذ تدور حوادث هذا الفيلم حول قيام علاقات غرامية بين أسود وبيضاء ... وهذا الاتجاه من « زانويك » يمثل خطوة جريئة فى إنتاج هذا النوع من الأفلام ، إذ لا يمكن التكهن بمدى استثارته لشعور الجمهور ، أو معرفة مدى تقبلهم له ... يهدف الفيلم إلى تصوير المشكلات العنصرية فى جزيرة «سانتا مارتا» — إحدى الجزر الوهمية — فى الهند الغربية ... حيث تبدو المناطق الاستوائية الساحرة الجميلة ذات الجو الشاعرى الذى يدفع بطبيعته إلى قيام عدد من العلاقات الغرامية بين سكان الجزيرة والأجانب من المقيمين فيها ...

يعجب « هارى بلافونتى » المغنى الأسود الذائع الصيت ، الذى قام فى الفيلم بدور «داڤيد بواييه» زعيم العمال الوطنيين ، بسيدة المجتمع الجميلة «ماڤيز» ( جوان فونتين ) .

وقد أثار تصوير هذا الإعجاب أصحاب دور العرض فى الولايات الجنوبية ، وأصروا على منع عرض الفيلم أو حذف جميع المشاهد التى يبدى فيها «بواييه» إعجابه بالبيضاء « ماڤيز » . على الرغم من أن الفيلم لم يتضمن أية مشاهد غرامية بينهما ... نظرات إعجاب فقط من زعيم العمال الأسود لسيدة المجتمع ، وبعض الديالوجات الخفيفة التى تشير إلى هذا الإعجاب . ولم تكن هذه أو تلك تستمر أكثر من ثوان على الشاشة . ومع ذلك فقد أصرت دور العرض فى الولايات الجنوبية على حذف هذه المشاهد ... على حين تضمن الفيلم فى الوقت نفسه مواقف غرامية صريحة بين الفتاة السوداء مارجو ( دورثى داندردج ) والموظف الإنجليزى ( جون جستن ) الذى ظهر فى الفيلم وهو يحتضنها أكثر من مرة ثم تزوجها فى النهاية ... وهنا أيضاً كان لا بد من إرضاء تحفظات الرقابة ، فلم يتم الزواج فى سلام بل تعرض الزوجان لاضطهاد جيرانهما البيض ونبذهم لهما ، حتى أصبحا فى شبه عزلة لم يتخلصا منها إلا بعد أن أبحرا إلى إنجلترا قرب نهاية الفيلم ليعيشا فى هدوء وسعادة هناك ...

وهكذا يفشل رجال السينما أيضاً فى إيجاد حل موفق لمشكلة الزواج المختلط ، والحل الذى اقترحوه قرب نهاية الفيلم لم يكن أكثر من هروب من مواجهة المشكلة ، وأكثر من ذلك أن الفيلم يبيح للرجل الأبيض الزواج من الفتاة السوداء دون أن يعرضه ذلك للخطر ، على حين لا يستطيع الرجل الأسود أن يجرؤ حتى على مجرد التصريح بحبه ، أو يعلن عن رغبته للفتاة البيضاء بالرغم من شعوره بأنها تبادله عواطفه ، ولقد تضمن الفيلم أحد المشاهد الغريبة التى تشير إلى ذلك ، فبعد أن نلاحظ من سياق الموضوع عطف «ماڤيز» ورغبتها فى «بواييه» ، وإعجابه هو الآخر بها ... نجد أن « بواييه » يستجيب لتلك الرغبة التى يبادلها إياها ، بأن يتجه إليها فى العربة ، ويحاول أن يسندها برفق من وسطها وهى تنزل منها . هذا المشهد الذى يعد من أبسط مظاهر التعبير الجنسى صوّر فى الفيلم ليمثل الاستجابة للرغبة الملحة فى نفس كل منهما ، وقمة ما وصلت إليه العلاقة فيما بينهما . على حين كانت تقتضى الأمانة الفنية من الذين أنتجوا الفيلم أن تكون هذه الحركة بداية لقبلة طويلة يعبر فيها كل منها عن إعجابه ورغبته ، لا سيما وأن المتفرجين لم تصدمهم هذه الفعلة من « بواييه » كما كان يتصور منتجو الفيلم .

وقد صور هذا الفيلم أيضاً بعض الموضوعات الخفية المتصلة بالتميز العنصرى ، إذ تعرض لمشكلة السلالات التى تنجم عن الزواج المختلط ... الفتاة جوسلين ( جون كولينز ) وأخوها ماكسويل ( جيمس مابسون ) كانا يمثلان الجيل الرابع من سلالة نجمت عن زواج أحد البيض بسيدة سوداء من سكان الجزيرة .. جوسلين يبدو عليها الضيق دائماً ، والشعور بالضعة والنقص يدفعها إلى محاولة فصم خطبتها من أحد نبلاء الإنجليز الذى يرغب فى الزواج منها ، وتصرح له بأصلها ولكنه يتجاهل مخاوفها العنصرية هذه ، ويبدى عدم اهتمامه باحتمال ظهور طفل



مونيك پلير تعجب بالجاز فى ثلاثة قلوب معذبة

خلاسى فى عائلته.. أماهى، فقد كانت هذه المخاوف تقلقها وتعكر عليها صفو هنائها . وأخوها ماكسويل تتعقد شخصيته وتطارده هواجسه ، أنه لا ينتمى إلى أى جنس فلا هو أسود ولا هو أبيض ؛ الدم الأسود الملوث يجرى فى عروقه ... يدمن على الشراب وتنهار شخصيته وينتهى به الأمر إلى اقتراف جريمة قتل ....

وهكذا حتى السلالة التى تنجم عن الزواج المختلط لا تنجو من اللوم: الفتاة يضنيها القلق، والفتى ينحرف ويدمن الخمر ويرتكب فى النهاية جريمة قتل . كل الصفات التى تشيع عن السود . وبذلك خرج الفيلم جريئاً فى موضوعه فاشلا فى علاجه .

ولقد أغرى النجاح التجارى الذى حققه هذا الفيلم رجال «هوليود» على إنتاج أفلام تدور حوادثها حول موضوع الزواج المختلط فأنتجوا فيلم ( ثلاثة قلوب معذبة Kings go Forth ) سنة ١٩٥٨ ، وهو يصور قصص الكفاح والبطولة فى فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية ، ويتعرض فى أكثر من موقف لموضوع العلاقات الغرامية المتبادلة بين الجنسين الأبيض والأسود ...

الجندى سام ( فرانك سيناترا ) وبريت ( تونى كيرتس ) يمضيان وقت راحتهما فى نيس . يقع سام فى حب مونيك بلير ( ناتالى وود ) التى تنحدر من أصل أمريكى بالرغم من أنها نشأت فى فرنسا وتعيش وحيدة مع والدتها الأرملة ، تصرح مونيك لسام بأن والدها كان أسود . ولم يكن هنالك ما يدعو إلى إثارة هذا الموضوع — فى فيلم تدور معظم حوادثه عن قصص بطولة فرق الصاعقة — إلا إذا كان المنتج يرمى إلى إثارة شعور المراهقين بالتعرض لهذا الموضوع ، على حين أن الواقع يؤكد أن التمييز العنصرى يضعف كثيراً فى فترة الحروب . وهنا أيضاً يتعرض الفيلم لكثير من الأخطاء؛

تغرم مونيك بحب بريت فى الوقت الذى يغيب فيه سام عن أنظارها لأنها تأثرت ببراعة عزفه لبعض لمقطوعات الجاز ، كأنها بذلك تستجيب لدقات الجاز التى يعشقها السود الأمريكيون، فكأن نشأتها الفرنسية لم تنسها تلك الدقات التى ورثتها عن أبيها ...

يقع سام وبريت فى حب مونيك بالرغم من علم كل منهما بحقيقة أصلها — المفروض أن اختلاف عنصرها بالرغم من الحب الصادق الذى يكنه سام لها كان يكفى لشعوره بالألم والمرارة ... ولكنا بدلا من ذلك نجد الاثنين يتصارعان على حبها، ويتمثل هذا الصراع فى تبادل السباب والضرب أخيراً ...

أما موضوع الزواج فقد عولج بضعف وبصورة مهزوزة ... بريت يعلن للجميع عن رغبته فى الزواج من مونيك بينما هو فى الواقع كان يمهد السبيل لنفسه لاغتصابها من أقرب طريق ثم يحنث بوعده فى النهاية .. وحين يموت بريت قرب نهاية الفيلم يتقدم سام للزواج منها . وينتهى الفيلم دون أن نرى كيف تم هذا الزواج أو نشاهد مظاهره على الشاشة .

ومما زاد فى ضعف موضوع الفيلم؛ تلك العادة السيئة التى جرت عليها هوليود بأن تسند دور البطلة الخلاسية إلى ممثلة بيضاء ؛ نوع من الخدع السينمائية التى يلجأ إليها المخرجون فى معالجة مثل هذه الموضوعات الحيوية كأن موضوع الزواج المختلط من الموضوعات المحرمة التى يباح تصويرها دون أن يجرؤ أحد على التصدى لعلاجها .

أما فيلم ( امرأة محرمة Night of the Quarter Moon ) الذى أنتج سنة ١٩٥٩ ، فيعد من أشد المحاولات التى ظهرت فى السينما الأمريكية جرأة حتى اليوم والتى تصدت بصورة واضحة لموضوع الزواج المختلط . وبالرغم من الشجاعة التى اتسم بها هذا الفيلم فى معالجته لهذا الموضوع إلا أنه لا يخرج فى الواقع عن كونه تصويراً

للمأساة التى تنجم عن الإقدام على مثل هذا الزواج .

تزوجت جينى ( جولى لندن ) من شك نلسن ( جون درو باريمور ) أثناء تمضيته إجازته فى المكسيك بعد تسريحه من الجيش لإصابته باضطراب عصبى ... الفتاة والدها من أيرلندا وأمها من انجوليا البرتغالية ، وتسرى فى عروقها دماء سوداء ، لأن أمها من الجنس الأسود . والفتى من أثرياء سان فرانسيسكو أحب جينى ، واطمأن إليها وتزوجها . تحدث جينى الشاب الثرى زوجها عن المتاعب التى قد تنجم عن زواجها بسبب لونها ، ولكن الزوج الذى ارتاحت نفسه إليها يبدى تبرمه من حديثها هذا .. وما إن يعود الزوج إلى بلدته حتى يقابل بسلسلة من المتاعب ... الأم تبدى كراهيتها لزوجة ابنها وتعمل على التخلص منها ... الجيران يطالبون الزوج بالرحيل من المنزل الذى اشتراه ، لأنهم لا يرغبون فى إقامة الملونين بينهم . الكل يطارد الزوجة ، وحين تتعقد المشكلة ، وتصل إلى البوليس يتعرض الزوج نفسه للإضطهاد هناك ، وتضيع صرخاته تحت الضغط الهائل الذى يوجه التحقيق وينحرف به عن العدالة . ويفرج عنه أخيراً ليوضع تحت رعاية أمه التى تمثل نزعة التفرقة العنصرية فتفصل بين ابنها وزوجته الملونة .

فالفيلم لا يصور الزوج كرجل طبيعى أقدم على الزواج من الملونة وهو فى كمال عقله ... الزوج هنا مصاب بالصرع ، وهو مريض فى دور النقاهة ، وبذلك يبرر الفيلم هذا الزواج المختلط بأنه تم فى ظروف غير متكافئة .. الرجل الذى أقدم على الزواج ، جندى مريض .. مسرح من الحرب ، المرض واضطرابه العصبى وحده هو الذى دفعه للوقوع فى المحظور والزواج من ملونة ... كما أن الفيلم يشير من ناحية أخرى إلى أن هناك بعض البيئات كالمكسيك تشتهر بالتسامح العنصرى ، ولذلك فهى تبارك مثل هذا الزواج ، أما أمريكا فلا ..

وحين ترفع الزوجة أمرها إلى القضاء لتسترد زوجها ، ويعلن القاضى أنه ينظر إلى القضية فى إطار بعيد عن التفرقة العنصرية ... ينكر الزوج أنه يعرف أصل زوجته الملونة ولكن محامى جينى الأسود ( جيمس ادواردز ) ينتزع الرداء من ظهرها ليكشف للمحكمة جسد جينى الأسود الذى عشقه زوجها حين طلب الزواج منها ...

وهنا أيضاً يتمثل فى إنكار الزواج أمام المحكمة الشعور السائد فى المجتمع الأمريكى وكراهيتهم للملونين ، فبالرغم من أن الواحد منهم قد يعجب بالأسود بينه وبين نفسه إلا أنه لا يمكن أن يعلن ذلك بصراحة أمام الجميع . ولا شك أن هذا الفيلم نجح إلى حد ما فى التعرض لمشكلة الزواج المختلط ، وإن كان أبرز ما فيه هو تصوير المأساة نفسها ....




ساراجين وسوزى فى « تقاليد الحياة »

وقصة « فانى هيرست » المحزنة ( تقاليد الحياة Imitation of Life ) التى أعيد إخراجها سنة ١٩٥٩ كان يمكن أن نخرج منها بشئ جديد ، بعد أن تقدمت السينما كثيراً عما كانت عليه سنة ١٩٣١ ، كما أن شعور الجمهور واتجاهه نحو السود قد تغير كثيراً عن ذى قبل . ومع ذلك فان الإخراج القديم كان أكثر أمانة من الطريقة التى أخرجت بها القصة حديثاً ، يكفى أن نشير فقط إلى أن الممثلة السوداء ( فريدى وشنجطن ) هى التى قامت بدور الفتاة الخلاسية سنة ١٩٣١ . أما الموضوع الأساسى للفيلم الذى يتمثل فى اضطهاد المجتمع للفتاة الملونة . حتى لو كانت بيضاء البشرة ؛ ذلك الاضطهاد الذى يدفعها لليأس من الحياة نفسها ، لأنها ورثت فى دمائها بعض آثار غير ظاهرة من أصول أجدادها السود . هذه المشكلة الأساسية لم تعرض بأمانة ، بل عرضت بصورة مشوشة مضحكة لا تمت للحقيقة بصلة .. تعرض الفيلم لعاطفة الأمومة ولموضوع التمييز العنصرى وعالجها بطريقة سطحية فيها الكثير من الخرافة والتهكم ..

تحب الممثلة الشهيرة لورا ميرديت (لانا تيرنر) وابنتهما سوزى (ساندرا دى) خادمتهما السوداء آنى جونسون (جوانيتامور) وابنتها الخلاسية سارا جين (سوزان كوهنر).

لم يوضح لنا الفيلم الأسباب التى دفعت الشابة الحسناء « ساراجين » إلى شعورها بالنقص فى الوقت الذى تعيش فيه فى بيئة عادية فى إحدى مدن الولايات الشمالية الأمريكية التى يدين معظمها بالتسامح العنصرى أو كيف تشعر بالضعة بالنسبة لمن حولها وهى تعيش فى عالم الأضواء ، وفى الجو المسرحى الذى يحيط بالممثلة الكبيرة لورا التى تتبناها .. وهى فى الوقت نفسه الشابة الجميلة ذات البشرة البيضاء التى لا يمكن لأحد أن يتصور أنها تنتمى إلى الجنس الأسود إلا إذا كان يراد منا أن نقتنع منذ اللحظة الأولى بأنها تعانى شعور النقص والضعة لأنها تنحدر من سلالة سوداء ...

نقطة أخرى أثيرت فى الفيلم ، تجافى بطبيعتها سياق الواقع ، وهى عدم اهتمام سارا باختيار ملابسها . لا يعقل مطلقاً ألا يتأثر ذوق سارا فى اختيار ملابسها بذوق لورا وسوزى الجميل ، وهى التى تلازمهم وتعيش معهم كواحدة منهن . بل أكثر من ذلك ، أن لورا وسوزى تمثلان بالنسبة لها العالم الذى تتشبث به وترغب فى الانتماء إليه . فكيف لا تجاريهما على الأقل من ناحية المظهر وهو بالنسبة لها ميسر ! ولكن المنتج يحاول أن يلصق بسارا تلك الصورة الشائعة عن السود ، وهى عدم اهتمامهم بمظهرهم لافتقارهم لحاسة الذوق التى هى وقف على البيض فقط .

ثم ذلك المشهد الذى يقوم فيه صديقها الأبيض بضربها بعنف ووحشية . حين يكتشف أنها من أصل أسود . هذه الصورة لا تتفق مع العقل أو المنطق ، وهى تخدم غرض الأبيض فى التفرقة العنصرية ، فى هذا المشهد إيحاء بأن أى فرد يحاول أن ينسلخ عن النظام الذى حدده له المجتمع وفرضه عليه أو يحاول أن ينتمى إلى جماعة غير تلك الجماعة التى ينحدر منها ، يتعرض للإيذاء الجسمانى والعذاب



رالف بيرتون ( الأسود فى وحدته ) فى العالم — والجسد — والشيطان

البدنى . وهذا الأسلوب أو الاتجاه يعكس فى حد ذاته اتجاهاً أخلاقياً خطيراً ....

وأخيراً أياً كانت الصدمة التى أصيبت بها سارا بوفاة أمها ، لم يتوقع أحد منها — وهى التى حاولت أن تظهر دائماً على أنها تنتمى إلى الجنس الأبيض تعترف بأصلها صراحة وتقذف بنفسها بطريقة هستيرية على نعش أمها يوم وفاتها . ثم تنقطع أخبارها بعد ذلك فلم نعد نعرف عنها شيئاً حتى ينتهى الفيلم ...

ينسى المنتجون دائماً أن رواد السينما اليوم يستطيعون أن يميزوا بين الحلول المفتعلة التى تنطوى على الخداع والنفاق الاجتماعى .. تلك الحلول التى يلجأ إليها المنتجون عادة ، ليسايروا تحفظات قانون الرقابة والإنتاج الذى أصبح اليوم غير ذى موضوع ، أو بمعنى أصح تلك النزعة الانفصالية التى تؤدى فى الواقع إلى تعزيز الفكرة السائدة عن التميز العنصرى لا القضاء عليها كما يزعمون .

شخصية الأسود فى منتصف القرن العشرين تمثل فى الواقع شخصية البطلة أو البطل الذى يعيش فى عزلة عن المجتمع .. فالمجتمع الكبير لم تتح له بعد فرصة التسامح الكامل ليندمج فيه كلية . فبالرغم من تحسن

**ظروفه الاقتصادية والاجتماعية كثيراً عن ذى قبل ، فإنه لا يزال يعيش فى شبه عزلة اجتماعية .**

**وربما يكون فيلم ( العالم والجسد والشيطان The World, the Flesh and the Devil ) الذى أنتج عام ١٩٥٩ أول الأفلام الأمريكية التى حاولت أن تصور هذه الظاهرة.**

كان رالف بيرتون ( هارى بللافونت ) الإنسان الوحيد الذى يعيش فى مدينة نيويورك بعد أن قامت قوى مخربة هائلة ، بالقضاء على جميع مظاهر الحياة فيها ، يشعر بالخوف من تلك الوحدة القاتلة فى المدينة الكبيرة ، والخوف من الإشعاعات الذرية التى قضت على الحياة فيها ... **هذه الوحدة ترمز فى الواقع إلى شخصية البطل الأسود الذى يعيش وحيداً فى المجتمع .. ولكن ظهور شخصيتين من البيض فى المدينة ، يرتد بالفيلم ثانية إلى عالم الحقيقة ، عالم التفرقة العنصرية الذى لم يكن له وجود حتى هذه الساعة فى عقلية رالف الواعية ..**

... تقابل سارا كرندال ( انجرستيفنسن ) الفتاة البيضاء رالف ... ويعيشان معاً مدة من الزمن ، ويصر رالف على أن يكون لكل منهما مكانه المنعزل . يثير ظهور الفتاة البيضاء فى عقله الواعى مشكلة التمييز العنصرى بالرغم من أنه لا وجود لها فى واقع الحياة ... بعد أن زالت بزوال مظاهر الحضارة من حوله ، تلك الحضارة التى كانت تعمل باستمرار على تأكيد هذه النزعة فى نفسه ، زالت كل مظاهر الحضارة ولكن صورة التمييز العنصرى ما زالت قائمة فى عقله ... تتأكد هذه الصورة وتخرج إلى حيز الواقع بظهور نيسون تاكر ( ميل فيرر ) ، يقوم بينه وبين رالف صراع وقتال ينتهى باتفاق ثلاثتهم على المعيشة معاً فى سلام ووئام ، ومن ثم يسيرون معاً فى خرائب نيويورك ..

**ترمز هذه القصة تماماً إلى الوسيلة التى تعالج بها اليوم السينما الأمريكية موضوع التميز العنصرى ؛ علاجا غامضا مبهما فى مجموعه ؛ فيه هروب من الواقع . تتعرض السينما اليوم لهذه المشكلة من بعد ؛ دون دراسة أو تعمق ، وتسير هوليود فى إنتاج أفلامها متمشية مع بعض الأفكار والمفهومات العامة التى انقضى زمنها ، وأصبحت لا تتفق مع الواقع فى قليل أو كثير ... أليس من العجيب أن تفتقر السينما الأمريكية والعاملون فيها إلى الحرية فى الوقت الذى يمارس الفرد هنالك كل صور الحياة والمعيشة بحرية تامة .. لم نلمس بعد على الشاشة روح الحرية الحقة أو الإنسانية الكاملة ، وستظل شخصية الأسود فى السينما الأمريكية غامضة مبهمة ما لم تجد الكاتب الأسود الشجاع الذى يستطيع أن يعبر لنا بصدق عن شعور السود وآلامهم ، والمنتج الحر الذى يقدم لنا هذه الصورة فى فيلم جرىء .**

( فيلم كوارترلى )